ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XV, 2

NAPOLI 1972

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

XV, 2 1972

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

RECENSIONI

(continua in III)

AION
SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XV, 2

NAPOLI 1972

ARTICOLI E SAGGI

SIMPLICIANA UTOPICA.
DALL'ASCETISMO ALL'IDILLIO PREROUSSEAUIANO

Scuola alza e regno a Dio da questi vani:
servir a Dio, in comunità vivendo,
è proprio libertà di spirti umani.

T. CAMPANELLA

I

La ricerca di un mondo migliore, in cui l'uomo riesca a rivelarsi insieme un vero cristiano e un essere sociale attivo, la presenza di un'aspirazione utopica e il coraggio di darle forma costituiscono le strutture essenziali del romanzo di Grimmelshausen. Troppo spesso esso è stato considerato o privo di una dimensione che vada oltre la resa immediata degli aspetti esteriori della realtà o, viceversa, legato a una prospettiva ultraterrena che quella realtà finirebbe con lo svuotare. E invece proprio il nesso tra realtà e utopia costituisce, a nostro avviso, l'essenziale struttura narrativa e ideologica del romanzo. Anche e soprattutto il senso dell'avventura, che caratterizza il protagonista, è, nella sua dimensione più profonda, frutto di questa ricerca effettuata attraverso la realtà storica del Seicento europeo e più in particolare della Germania [1].

[1] Le affinità interne tra Parzival, Simplicio e Wilhelm Meister furono notate sin dai primi esordi degli studi su Grimmelshausen. L'ipotesi, fascinosa non meno che indimostrabile, di un legame profondo tra quei tre personaggi, vorrebbe ricucire, da una prospettiva diversa da quella storica, tre periodi della letteratura tedesca — medioevo (più o meno gotico), barocco e classicismo (goethiano) — che altrimenti apparirebbero indipendenti l'uno dall'altro. Che poi simili costruzioni abbiano incontrato una fortuna

Il modello di organizzazione sociale cui tende Simplicio non ha tuttavia né il respiro delle utopie di un Moro o di un Campanella, né presenta ancora, naturalmente, una precisa caratterizzazione politico-sociale in senso mo-

spropositata, deriva dal fatto che, nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, il recupero della 'germanicità' era venuto acquistando un peso sempre maggiore anche in sede di storia letteraria. L'esempio più significativo di tale indirizzo patriottico e patriottardo si può riscontrare in Scherer e nei suoi discepoli. Nel sistema a tre termini — gotico, barocco, classicismo come componenti tipiche dell'« anima germanica » — il terzo termine sembra rappresentare un incidente non previsto. Al suo posto dovrebbe esserci il romanticismo. Tuttavia, trattandosi di Goethe, la 'germanicità' delle sue creazioni artistiche viene recuperata *in extremis*, introducendo il concetto di 'faustismo'. Così ai deliri irrazionalistici di Moeller van den Bruck (« Jugend zwischen Trümmern: das war Grimmelshausen. Daß es gerade der Simplizius Simplizissimus war, den er aus unserer Wildnis hervorgehen ließ, daß er in diesem deutschesten Jungen unser Wesen zusammenfaßte, der bei allem Durch- und Draufgängertum doch eine so echte, gute, tiefe Natur war und dem wir in der Jugend die tollsten Streiche, im Alter aber die tiefsten Gedanken zutrauen: das hat Grimmelshausen gemacht, das hat ihn mitten inne gestellt zwischen Wolfram und Goethe und seinem Helden diese doppelte Beziehung gegeben zu Parzival und zu Faust ». In M. v. d. B., *Lachende Deutsche*, Minden, 1910, pp. 125-126) fa riscontro Gundolf che teorizza e scopre il carattere faustiano di Simplicio nel suo « deutschen Wandern und Werden » (*Grimmelshausen und der Simplicissimus*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift », I [1923], p. 339-358, ristampato in *Der Simplicissimusdichter und sein Werk*, hrsg. von G. Weydt, Darmstadt 1969; la citazione è a p. 131), naturalmente per riproporre, criticamente 'perfezionato', il triangolo ormai divenuto canonico: Parzival - Simplicio - Wilhelm Meister (magari con l'aggiunta di Walt e di Enrico il Verde). Quanto siano problematiche queste categorie e le costruzioni che ne derivano, lo dimostra la moderna 'Grimmelshausen-Forschung', volta alla ricerca delle concrete relazioni storiche tra la tradizione del Parzival, così come poteva essere conosciuta nel Seicento, e l'autore del Simplicissimus (cfr. G. WEYDT, *Nachahmung und Schöpfung im Barock*, Bern und München 1968, p. 202 ss.). A un esame storico-critico più approfondito l'intera costruzione appare ancora più vacillante. La metastoricizzazione di personaggi come Parzival, Simplicio e Wilhelm Meister tralascia proprio l'elemento più importante: la realtà storica entro cui quei personaggi agiscono e

derno; esso fa valere piuttosto una tendenza generale volta a riconoscere i più elementari bisogni dell'uomo del Seicento: gli impulsi religiosi e il desiderio di partecipare attivamente a una società in cui non « domini la legge del più forte » (« .../daß je einer durch Unterdruckung deß andern sich groß zu machen »)[2].

L'antichissima leggenda di una mitica età dell'oro, divenuta col Cristianesimo immagine archetipica del Paradiso perduto, si presenta, in Grimmelshausen, come l'utopia per eccellenza e, nel cristiano del Seicento, come il regno della felicità da riconquistare. Al 'migliore dei mondi possibili', intimamente legato all'idea di un Paradiso terrestre da ritrovare, si accenna più volte ed esplicitamente nel romanzo. La mai domata speranza che anima Simplicio nella ricerca di quel regno della felicità, quasi fosse un luogo sperduto in qualche punto della terra, forse ancora sconosciuto agli uomini ma certamente esistente, e il modo in cui quel Paradiso ritrovato diventa realtà al termine della vita del protagonista, rimettono in discussione la concezione ascetica e ripropongono da una prospettiva diversa il problema dell'esistenza terrena del cristiano. Per cui, in ultima analisi, la volontà di ritornare a quella « primitiva età felice » viene ad assumere tutti i caratteri di un doppio recupero: non solo della dignità spirituale del cristiano, allora concepito senza peccato, ma anche della dimensione umana e terrena, in cui si afferma il valore della fisicità dell'uomo.

La critica recente ha analizzato i termini in cui l'allegoria del Paradiso terrestre si presenta nel *Simplicissimus*,

al di fuori della quale sono impensabili. Ciò che rimane, da quella prospettiva, è solo una lista di nomi, più o meno lunga, ma neanche una persona storica che viva nelle e delle sue relazioni col mondo esterno: per l'appunto un nome adoperabile a piacere per tutti i più reazionari giochetti di alchimia pseudo-critica.

[2] GRIMMELSHAUSEN, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Unter Mitarbeit von W. Bender und F. G. Sievecke hrsg. von R. Tarot. *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (= ST), Tübingen 1967, p. 584, 21 (il primo numero dà la pagina, il secondo la riga).

sottolineando come esso venga concepito alla maniera di uno ' Schlaraffenland ', di un paese della cuccagna, dove ogni cosa viene offerta dalla natura benigna, senza bisogno di alcuno sforzo da parte dell'uomo. Elementi caratteristici e caratterizzanti di questo mito del Paradiso terrestre sarebbero il ' Weinstock ' e il ' Feigenbaum ', che fioriscono appunto in quel luogo meraviglioso [3].

Il *topos* del ' Weinstock ' e del ' Feigenbaum ' è chiaramente di derivazione biblica: « Sein ganzes Heer verschwindet wie Laub vom Weinstock welkt, wie von dem Feigenbaum unreife Früchte fallen » (Isaias 34,4); « Dann dürfet ihr, ein jeglicher, von seinem Weinstock und von seinem Feigenbaume essen und jeder seines Brunnens Wasser trinken, bis daß ich komme, euch in ein Land zu holen... » (Isaias 36,16); « Dann sitzt ein jeder unter seinem Rebstock und Feigenbaum, von niemandem mehr aufgeschreckt » (Michäas 4,4). Tale *topos* sembra ancor vivo al tempo della Riforma, con un ben preciso riferimento, più o meno diretto, al mito del Paradiso terrestre o, meglio, con funzione di segno e simbolo del ' ritrovato ' e ' raggiunto ' Paradiso in terra. Osserva Bainton: « Insomma la valutazione del successo mondano come prova del favore divino non è una norma calvinista né per il fondatore né per i suoi discepoli: essi sapevano umiliarsi e sapevano stare nell'abbondanza, sapevano che il Signore castiga coloro che egli ama. Se è vero che presso qualcuno degli epigoni la floridezza della vigna e del fico può essere interpretata come una ricompensa per i giusti e una prova del favore divino, bisogna dire che lì il calvinismo ha cessato di essere calvinismo e il puritanesimo non è più tale » [4].

L'ipotesi che il *topos* della vigna e del fico e l'allegoria del Paradiso terrestre — entrambi di origine biblica

[3] W. MÜLLER-SEIDEL, *Die Allegorie des Paradieses in Grimmelshausens « Simplicissimus »*, in *Medium aevum vivum*, Heidelberg 1960, pp. 254-255.

[4] R. H. BAINTON, *La Riforma protestante*, tr. it. di F. Lo Bue, Torino 1958³, p. 229.

— costituiscano le uniche due componenti del momento utopistico-paradisiaco nel romanzo di Grimmelshausen trascura in effetti un elemento essenziale e cioè il momento più autenticamente ' paradisiaco ' nella vita di Simplicio, l'idillio sull'isola dei mari del Sud, che a sua volta, per altro, va considerato non isolatamente ma anche nel rapporto ideologico e narrativo che lo collega al resto dell'opera. Infatti la conclusione che Grimmelshausen sceglie per la *Continuatio* (e cioè un'attiva adesione di Simplicio alla dimensione fisica del reale, senza che ciò gli precluda la possibilità di avvertire la presenza del divino) finirebbe col rimettere in discussione l'intera problematica, troppo facilmente e frettolosamente risolta all'insegna di un'impossibile conciliazione tra la fisicità dell'uomo — autentico ' peso ' che renderebbe difficile il ' volo ' metafisico — e le sue aspirazioni spirituali. Per quanto sull'isola si parli esplicitamente di « un nuovo Paradiso terrestre », di « una nuova età dell'oro », di « una mitica primitiva età felice », e Simplicio goda finalmente dell'ubertosità di quel luogo, niente sembra accennare, sia pure indirettamente, alla vigna e al fico (e proprio tale omissione può aver indotto alcuni critici a escludere dalla loro visuale la *Continuatio*, avendo ormai essi posto come unica discriminante di giudizio, nell'esaminare la componente utopica del romanzo, la relazione Paradiso terrestre-*topos* della vigna e del fico). Ma, ricollocate nella giusta prospettiva la *Continuatio* e la sua prerousseauiana conclusione, si dovranno ridimensionare anche affermazioni come le seguenti parole di W. Müller-Seidel, nelle quali la contraddizione logica appare piuttosto evidente: « In der Absage an der Welt verbürgt das Leben beim Einsiedel die Nähe zum Paradies» [5]. Non nella rinuncia al mondo e al godimento dei suoi frutti, pone il cristiano le premesse di una nuova vita nel Paradiso terrestre, ma, proprio al contrario, nella viva partecipazione a quella positiva realtà. La rinuncia come tale mal si confà ai caratteri precipui di ogni Paradiso in

[5] W. MÜLLER-SEIDEL, *op. cit.*, p. 261.

terra, nel quale si presuppone sempre un momento positivo e non uno negativo: la rinuncia significherebbe negazione del Paradiso stesso. Il momento del godimento fisico dei frutti del Paradiso ritrovato, la partecipazione attiva alla natura circostante, attraverso la quale finalmente il solitario abitatore dell'isola avverte la presenza del sovrumano, è appunto ciò che distingue nel romanzo il padre dal figlio, l'ascesi dell'eremita all'inizio dell'opera dall'utopia simpliciana sull'isola deserta alla fine del sesto libro: non è più attraverso la rinuncia che si raggiunge Dio. Sottolineando il momento della rinuncia, Müller-Seidel è per altro assolutamente coerente con il concetto di utopia così come lo esprimerà più oltre: « Im Sinne Grimmelshausens werden wir vielmehr sagen dürfen: die Beständigkeit ist nicht von dieser Welt. Sie ist in ihr nicht zu realisieren. Das ist der Sinn nicht nur von der Jupiterphantasie, sondern aller Utopien, die eine Vereinigung paradiesischer Zeichen mit dem Genuß der Welt erstreben »[6].

Nel caso specifico del *Simplicissimus* la convinzione che ogni utopia sia irrealizzabile giustificherà ampiamente la rinuncia al mondo da parte del protagonista e renderà possibile al critico un ' recupero ' — di fatto solo apparente — delle dicotomie Aldilà-Aldiqua, realtà spirituale-realtà fisica, ascesi-affermazione della dimensione umana e terrena del cristiano, fuga dal mondo-fuga nel mondo, in base alle quali si suppone che l'uomo del Seicento imposti la problematica della propria esistenza. Ma già l'aver espresso in questi termini la scelta da operare rende ovvio, anche se in maniera implicita, che è il secondo elemento di ognuna di tali dicotomie quella cui si dovrà rinunziare. In simili affermazioni viene sottolineata, da posizioni conservatrici, l'irrealizzabilità propria di ogni utopia, come se questo fosse l'unico elemento valido per un giudizio. Che l'utopia sia irrealizzabile nel presente, lo ammettono, naturalmente, gli stessi utopisti: l'utopia si appunta al fine, non al modo in cui arrivarci. Non è detto che gli utopisti, per concentrare l'atten-

[6] *Ivi*, p. 266.

zione sulla negatività di un dato momento storico, debbano necessariamente dipingere a tinte rosee il fine ultimo, quel traguardo definitivo che l'uomo deve raggiungere, come essere individuale calato nell'esistenza sociale, come creatura terrena in armonia colla natura circostante. Ciò che si ' salta ', in quelle ardite e perfette costruzioni sociali, sono le numerose tappe intermedie che dal presente negativo conducono al futuro positivo. Da questa prospettiva andrebbero considerate anche le numerose invenzioni scientifiche — spesso clamorosamente anticipatrici — cui giungono gli abitanti delle utopie classiche. Che T. Moro parli di qualcosa che può essere avvicinato a una moderna incubatrice, che Campanella riferisca, a proposito dei Solari, « c'han trovato l'arte del volare che sola manca al mondo, ed aspettano un occhiale per veder le stelle occulte ed un oricchiale d'udir l'armonia delli moti dei pianeti »[7], che nella *Nova Atlantis* di Bacone si conoscano già mezzi per influenzare le precipitazioni atmosferiche, ed in più telefoni, sottomarini, microfoni ecc., significa che anche nel rapporto uomo-natura, e non solo in quello uomo-società, in utopia si è raggiunta la perfezione completa di un'armonia a servizio dell'uomo. È evidente che proprio questa totale perfezione, mentre fa emergere la problematicità del presente, può suscitare la impressione che ogni ipotesi utopica contenga in sé tali elementi di irrealizzabilità da ridurne, per gli stessi utopisti, la credibilità. È però chiaro che, se a una attualizzazione immediata non pensavano nemmeno gli utopisti, essi credevano invece fervidamente a una funzione di rottura e a una ' lenta ' evoluzione che fosse indirizzata a quel doppio fine (armonia uomo-società e armonia uomo-natura). La ' frattura ' esistente tra utopia e realtà è la ' frattura ' tra una realtà così com'è ed una realtà così come la si vorrebbe. Con ciò tuttavia l'utopista non accetta necessariamente l'idea che la felicità non sia di questo mondo presente né di quello futuro (« die Beständigkeit ist nicht von dieser Welt. Sie ist in ihr nicht zu

[7] T. CAMPANELLA, *La città del Sole e Poesie*, Milano 1962, p. 46.

realisieren »), né esclude il desiderio di un mondo migliore e la volontà di programmarlo con la speranza di realizzarlo [8].

È proprio nell'ideare minuziosamente e nel rappresentare armonicamente il punto d'arrivo della storia, la società perfetta, che si esprime il desiderio di una luce nuova che spazzi via le tenebre di un mondo vecchio e ingiusto [9]. Certo, giudicando in termini di tempo, le utopie appariranno realizzabili solo ai figli dei figli; ma non è questo l'elemento primario né il più importante, agli occhi degli utopisti. Tra la realtà e la realizzabilità dell'ipotesi utopica c'è ancora un momento intermedio: quello della rottura col mondo esistente. Presentare un mondo perfetto significa per gli utopisti smascherare il presente assurdo e ' superarlo ' per porre le premesse per un futuro diverso. Il fine immediato — rottura col presente — viene raggiunto attraverso quello remoto — rappresentazione della società perfetta —. Pertanto, anche in relazione alla loro realizzabilità o, se si vuole, alla loro irrealizzabilità, le utopie si dovrebbero leggere anzitutto come delle anti-realtà e non come delle ir-realtà: esistono perché c'è una realtà alla quale si oppongono, una realtà negativa e assurda che esse ' spiegano ' con una specie di commento *e contrariis*. Esse sono tutto ciò che quella realtà storicamente definita non è [10].

---

[8] Ancora più radicale è M. Heidegger nel mettere in rilievo esclusivamente una componente negativa in ogni forma di desiderio e di speranza rivolta a un futuro migliore: « Im Wunsch entwirft das Dasein sein Sein auf Möglichkeiten, die im Besorgen nicht nur unergriffen bleiben, sondern deren Erfüllung nicht einmal bedacht und erwartet wird » (M. H., *Sein und Zeit*, Tübingen 1957[8], p. 195).

[9] E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959, (= PH), pp. 161-165, distingue « die utopische Funktion » da un « abstraktes Utopisieren ». Della prima l'incarnazione più sublime sarebbe il Marchese di Posa, del secondo la figura di Ulrich Brendel nel *Rosmersholm* di Ibsen.

[10] Per E. Bloch ogni utopia è una doppia negazione, ovvero negazione del negativo. Come tale, pertanto, esprime sempre una volontà al grado positivo.

Il carattere precipuo, anche se nascosto, delle utopie è la loro storicità, seppure solo una storicità ' potenziale ', visibile non sulla ' foto ' di quella realtà ma sul suo ' negativo '. Ad uno sguardo superficiale le utopie appariranno tutte ' uguali ', ad uno più approfondito, invece, le somiglianze che sembrano accomunarle tutte sullo stesso piano, si riveleranno sempre e solamente apparenti, poiché esse derivano dalla utilizzazione dei *topoi* di una tradizione millenaria, assurta ormai a dignità di genere letterario indipendente (viaggio nei mari del Sud, naufragio in seguito a tempesta, isola sconosciuta o città sperduta nel deserto, repubblica di saggi, diritto e religione naturale, lavoro a rotazione inteso come *hobby*, abolizione della proprietà privata, comunismo, eugenetica, ecc.). All'interno di queste ' strutture portanti ', su cui si basa la costruzione letteraria di un'utopia valida, si potranno tuttavia individuare quelle peculiarità storiche dalle quali si è sviluppato il rapporto problematico tra gli utopisti e la realtà.

Non discuteremo in questa sede, nemmeno per accenni, tutti i complessi e difficili problemi legati al concetto di utopia [11]. Porremo invece attenzione ad un'ipotesi

---

[11] Rimandiamo alla bibliografia sull'argomento, citando innanzi tutto le opere di E. Bloch (PH, cit.; *Geist der Utopie*, 1918, Frankfurt am Main, 1964[2]), alla cui filosofia il concetto di utopia è così intimamente legato. Inoltre *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, Neuwied und Berlin, 1968, edito e introdotto criticamente, da posizioni marxiste, da A. Neusüss (contributi di K. Mannheim, A. Doren, M. Horkheimer, E. Bloch, H. Marcuse, M. Schwonke, G. Quabbe, H. Freyer, K. K. Popper, D. Riesmann, R. Ruyer, F. L. Polak, M. Buber, G. Duveau, L. Kolakowski e una ricca bibliografia), *Vom Sinn der Utopie* (« Eranos-Jahrbuch » 1963), Zürich 1964 (interpretazione estremamente problematica con contributi di K. Kerényi, H. Corbin, I. Progroff, P. Hendrix, V. Zuckerhandl, M. Eliade, J. G. Weiss, R. C. Zaehner, A. Portmann), *Les Utopies à la Renaissance*, Colloque international (1961), Université libre de Bruxelles, Paris-Bruxelles 1963 (contributi di E. Garin, M. de Gaudillac, P. Mesnard, A. Corsano, R. Mucchielli, L. Firpo, W. L. Saulnier, C. Backvis, R. Klein, P. Foriers, J. Lameere, A. Gerlo), E. Rohde, *Der griechische Roman und seine*

utopica, quella che è dato riscontrare nell'opera più importante di Grimmelshausen, un'opera tanto difficilmente catalogabile con una sola etichetta. Avremo perciò come elemento primario di riferimento, nell'esaminare le soluzioni che di volta in volta si presentano a Simplicio, il rapporto tra l'ipotesi utopica e la realtà storico-sociale dalla quale essa sorge, e cercheremo di cogliere i termini della specifica dialettica simpliciana tra il desiderio di una nuova convivenza umana e i relitti di una concezione ascetica propria del passato, ma anche della dialettica tra il cristiano divenuto cosciente della sua dimensione umana e sociale ed una società che quelle aspirazioni finisce ancora per negare.

II

Per affrontare l'argomento dell'utopia simpliciana bisogna innanzi tutto sgombrare il campo da un vecchio problema, quello della 'fine' del romanzo [12].

Vorläufer, Leipzig 1914³, K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Bonn 1930², W.-D. MÜLLER, *Geschichte der Utopia. Romane der Weltliteratur*, Bochum 1938, L. FIRPO, *Lo Stato ideale della Controriforma*, Bari 1957, H. BAUER, *Kunst und Utopie*, Berlin 1965, H. H. HOLZ, *Utopie und Anarchismus*, Köln 1968, L. GUSTAFSSON, *Utopien*, München 1970; K. Rahner, *Zur Theologie der Zukunft*, München 1971 (teologia cattolica), J. MOLTMANN, *Theologie der Hoffnung*, München 1968⁷ (teologia protestante; malgrado le posizioni critiche nei confronti di Bloch, Moltmann appare da questi notevolmente influenzato, come del resto buona parte della moderna teologia).

[12] Sebbene oggi la soluzione editoriale più comune sia quella di un'edizione del romanzo che includa la *Continuatio* ed escluda le tre *Continuationen*, la critica specialistica è però ben lungi dall'accettare questa soluzione anche per l'interpretazione critica del romanzo. Molto in generale si può dire che, con maggiori o minori riserve e con diverse motivazioni, sono per la conclusione del romanzo alla fine del quinto libro F. GUNDOLF (*op. cit.*, p. 116), J. H. SCHOLTE (*Die Stellung der «Continuatio» in Grimmelshausens Dichtung*, in «Trivium», 7 [1949], pp. 325-344), W. WELZIG (*Beispielhafte Figuren. Tor, Abenteurer und Einsiedler bei Grimmelshausen*, Graz und Köln 1963, p. 164), A. HIRSCH (*Bürgertum und*

Grimmelshausen scrisse ben tre volte la parola 'fine' al suo *Simplicissimus*. Al termine del quinto libro Simplicio abbandona il mondo con l'‘Adieu Welt' di A. de Guevara; torna ad esso e, dopo molte disavventure, approda,

---

Barock im deutschen Roman. Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes, 1934, 1957², p. 33), G. WEYDT (*op. cit.*, p. 90), C. HESELHAUS (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, in *Der deutsche Roman*, hrsg. v. B. v. Wiese, Düsseldorf 1963, vol. I, p. 15-63, particolarmente pp. 27-29 e 55). Sono per la *Continuatio* E. ERMATINGER (*Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus*, Leipzig und Berlin 1925, l'idillio di Simplicio sull'isola è interpretato quasi del tutto in chiave simbolica), S. STRELLER (*Grimmelshausens Simplicianische Schriften. Allegorie, Zahl und Wirklichkeitsdarstellung*, Berlin 1957, pp. 39-47), K. VIËTOR (*Grimmelshausen*, in K. V., *Geist und Form*, Bern 1952, p. 65), B. ROMBERG (*Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund 1962, p. 148). Ritengono infine che il romanzo termini effettivamente solo con le tre *Continuationen*: F. ERNST (*Grimmelshausens Simplicissimus und seine spanischen Verwandten*, in «Merkur», 7 [1953], pp. 753-764, specialmente p. 754), P. GUTZWILLER, (*Der Narr bei Grimmelshausen*, Bern 1959, p. 89), G. MAYER (*Die Persönlichkeit des Simplicius Simplicissimus*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 88 [1969], pp. 497-521, in particolare p. 517). La tesi che propone come conclusione del romanzo la rinuncia al mondo all'insegna delle parole di Guevara, parte da una motivazione 'tipografica' dell'unità del romanzo nella sua forma originaria, senza cioè aggiunte posteriori e soprattutto si basa sull'ipotesi che la concezione del mondo propria del Seicento non conosca se non valori e ideali presupposti staticamente *a priori*. Simplicio va alla ricerca nel mondo di qualcosa di 'nuovo', ma non riuscirà a trovarlo. Della sua vana rincorsa attraverso tante esperienze diverse, ciò che alla fine rimane è pur sempre la verità eterna della rinuncia. «Alles ist eitel». Simplicio ritorna al punto di partenza (l'ascetismo del padre) e la sua vita acquista pertanto un significato esemplare, come conferma *a posteriori* di ciò che è vero già *a priori*. La 'prova' concessa a Simplicio non poteva dare altri risultati. In questo senso però si irrigidisce la realtà del Seicento in una staticità senza possibili evoluzioni, scartando come irrilevanti tutti gli elementi presenti nell'opera di Grimmelshausen che potrebbero mettere in movimento quella staticità. W. WELZIG (*op. cit.*, pp. 164-166) esclude la *Continuatio* appunto perché vi sono in essa valori immanenti troppo 'moderni', e cioè non più l'ascetismo medievale, ma la sua secolarizzazione, non la scissione tra il cristiano e il mondo esterno, ma un Simplicio 'calato' nel mondo e in esso positiva-

naufrago, su un'isola deserta, rifiutandosi fermamente di ritornare tra gli uomini (*Continuatio* o sesto libro); dopo qualche tempo riprende a viaggiare, torna in Europa e poi di nuovo sull'isola, ancora per tre volte.

Quanto sia importante sapere dove 'mettere' la parola 'fine', risulta chiaro, anche a prescindere da altre motivazioni, ove si ponga mente alla luce ben diversa che ciascuna delle tre diverse conclusioni getta sulla prospettiva utopica del romanzo.

All'inizio della vita stessa di Simplicio sta la soluzione che al problema dà l'eremita-padre. Costui, cavaliere per la fede, scopre, nel corso della guerra per la vera fede, che il mondo corrompe il cristiano. Egli vive il conflitto tra l'esistenza terrena e quella ultraterrena, tra la dimensione fisica e quella spirituale, secondo la tradizione medievale: il cristiano come tale è sempre in opposizione inconciliabile col mondo esterno. La sua soluzione è tipicamente ascetica: abbandona casa e famiglia e va a vivere nella foresta, nutrendosi del poco che la natura gli offre, chiuso alla realtà fisica e terrena di questo mondo e attento solo a recuperare in solitudine il momento spirituale. La sua scelta non esprime niente di storicamente nuovo.

Di fronte alla soluzione ascetica dell'eremita-padre, il rifiuto che anche Simplicio pronuncerà, dopo essere stato nel mondo ed aver sperimentato di persona che cosa esso sia, acquista, di volta in volta, un ben diverso significato, a seconda di come quel rifiuto si realizza nei diversi finali. Nel primo le parole di Guevara riprese da Simplicio

mente vivente. Dal padre al figlio, nel romanzo di Grimmelshausen, si verifica una importantissima evoluzione, riscontrabile proprio nella differente motivazione che i due avanzano per rifiutare il mondo. Per il padre sono le categorie dell'etica cristiana a determinare la sua decisione, per Simplicio non più solo quelle. Laddove l'eremita fugge nella solitudine del bosco, Simplicio si immerge nella realtà del tempo per viverla intensamente, sforzandosi di legare il suo anelito al divino a un'attiva partecipazione all'esistenza sociale nella completezza delle caratteristiche fisiche e terrene. L'idea religiosa del padre si basa sul *timor dei*, quella del figlio sull'amore per il prossimo. Il primo fugge dal mondo-il secondo cerca in esso l'oggetto del suo amore.

simboleggiano il suo ritorno alla posizione del padre, dopo che si era vanamente aggirato in tondo. Nel secondo finale, Simplicio è il solitario abitatore dell'isola sconosciuta, che gode di quanto la natura benevola gli offre e contemporaneamente avverte vivissima la presenza del divino: egli supera storicamente il tipo di ascetismo seicentesco d'origine medievale proprio di suo padre e prepara, seppure ancora molto timidamente, l'utopia rousseauiana del secolo successivo. Con il Simplicio delle tre *Continuationen* infine si ritorna al passato, al livello psicologico di un Arlecchino e di un Eulenspiegel. Il personaggio ha perso consistenza psicologica rispetto sia al Simplicio-Robinson che all'eremita. Storicamente e artisticamente è solo un salto all'indietro.

La scelta di una delle tre conclusioni finirà perciò col condizionare in misura notevole l'interpretazione dell'intero romanzo. Che Grimmelshausen non sia stato capace di rendere omogenee col romanzo tutte e tre le conclusioni, non è però constatazione causale. Tanto meno sarà lecito far dipendere la scelta del finale dal gusto o dagli interessi del curatore di un'edizione dell'opera, del traduttore o del critico o anche solo del semplice lettore. La soluzione che verrà da ciascuno proposta, non potendo evidentemente essere arbitraria, dovrà venire motivata concretamente.

Diremo subito che, secondo noi, la soluzione artisticamente più coerente, oltre che storicamente più decisamente aperta al futuro, è la seconda, quella che fa terminare la vita di Simplicio sull'isola dei mari del Sud.

Il romanzo, scritto in prima persona da Simplicio, si svolge secondo due tempi di narrazione: quello in cui si narra e quello di cui si narra [13]. Simplicio, approdato come naufrago su un'isola deserta e sconosciuta, scrive la storia della sua vita e usa a tale scopo delle 'speciali' foglie d'albero. Affinché il racconto della sua vita sia

[13] Sulla forma in prima persona cfr. L. SCHMIDT, *Das Ich im Simplicissimus*, in «Wirkendes Wort», 10 (1960), pp. 215-220; B. ROMBERG, *op. cit.*, pp. 147-176.

'esemplare', il solitario abitatore dell'isola introduce in esso, oltre alla prospettiva del tempo in cui la vita si è venuta svolgendo, anche la diversa problematica propria del tempo in cui quella vita viene narrata. Ne deriva che le azioni di Simplicio giovane vengono a essere 'commentate' dal Simplicio-Robinson secondo un'angolazione di giudizio che presuppone la rinuncia a quel mondo ingiusto in nome di ideali più profondi. Conclusa la narrazione della sua vita, Simplicio mette da parte quel 'libro di foglie' e lo consegna, solo dopo molti anni, a un capitano olandese fortunosamente approdato sull'isola col suo equipaggio. Costui in seguito porterà in Europa l'autobiografia di Simplicio e la consegnerà ad uno scrittore di professione che a sua volta la farà stampare. Il cerchio della finzione narrativa si chiude con l'aggiunta, in appendice al racconto della vita di Simplicio, della relazione del capitano olandese sulle avventure insulari sue e del suo equipaggio, e sul come egli sia entrato in possesso di quel manoscritto. La finzione artistica vive adesso di vita autonoma: sulla testata del libro non ci sarà pertanto il nome di Grimmelshausen, bensì quello di uno scrittore fittizio — Schleiffheim — perché il vero ed unico scrittore è Simplicio.

Alla fine del quinto libro l'Io-narrante non è ancora diventato Io-narratore; Simplicio, pur narrando le sue avventure, non ha ancora reso plausibile la finzione artistica, niente è stato detto sul momento concreto della stesura del romanzo, e niente sembra presupporlo, neppure indirettamente. Ma ciononostante Grimmelshausen conclude il romanzo alterando con il suo intervento esterno la logica narrativa del racconto in prima persona. Nelle tre *Continuationen* prevale di nuovo la presenza di Grimmelshausen che distrugge la coerenza narrativa raggiunta nella *Continuatio*, 'riapre' quella struttura della finzione artistica che si presentava ormai come in sé chiusa e conclusa, ma è incapace poi di 'chiudere le falle' per rendere il racconto ancora una volta autonomo. Infatti Simplicio racconta ma non scrive.

Ma, oltre che da un punto di vista stilistico letterario,

il primo finale risulta immotivato anche secondo la prospettiva della coerenza interna del personaggio principale. La sua conversione è tanto improvvisa da risultare poco convincente e pertanto artisticamente posticcia, tanto posticcia che per rappresentarla lo scrittore può limitarsi a riprendere le parole di Guevara [14]. Ben poco tempo è passato da quando, in Russia, Simplicio faceva « brillare la sua spada del sangue amico e nemico » [15] con straordinaria foga distruttiva, lontanissimo da ogni conversione a valori religiosi o di più profonda umanità. Ma Grimmelshausen vuol porre termine alla sua storia: in poche righe fa compiere al protagonista il giro del mondo né ha bisogno di molto più spazio per mostrarci Simplicio curvo sui libri, intento a meditare sulla vanità delle cose mondane e infine deciso ad abbandonare il mondo. È appunto la subitaneità di quella conversione, e non la conversione in sé, a lasciarci perplessi: a Simplicio manca il tempo non solo per un'autentica 'maturazione', ma perché questa 'maturazione' possa venir messa alla prova. Del resto di conversioni improvvise Simplicio ne aveva avute numerose nel corso della sua movimentata esistenza, ma la loro durata era sempre stata effimera. Ben differente si dimostra la conversione che ha luogo nella *Continuatio*. Naufrago senza possibilità di ritorno tra gli uomini, Simplicio organizza la sua vita in modo naturale e spontaneo, rimettendosi alla volontà dell'Altissimo. Col tempo, quell'isola sconosciuta si dimostrerà accogliente: nessuna minaccia sembra incombere più sulla esistenza di Simplicio ed egli ritrova finalmente e definitivamente la capacità di ripensare a Dio e di avvertirne la presenza vivificatrice nella natura circostante. In quel tranquillo e pacifico rifugio lentamente matura la definitiva conversione di Simplicio e né le tentazioni della carne, né quelle del Maligno, né infine gli stessi uomini riusciranno più a convincerlo ad abbandonare quel luogo solitario.

---

[14] Sul rapporto Guevara-(Albertinus)-Grimmelshausen cfr. G. Weydt, *op. cit.*, pp. 216-240.

[15] ST p. 452.

In termini narrativi l'evoluzione che, dopo quindici anni di solitudine, porta Simplicio alla maturazione interiore e al fermo rifiuto di ritornare nel consorzio umano, viene rappresentata dallo scrittore non con una semplice operazione dall'esterno, che forzi la coerenza della realtà psicologica del protagonista (come era avvenuto in altre precedenti occasioni e come avverrà per le successive *Continuationen*), bensì mostrandoci l'ultima trasformazione che ha luogo in Simplicio stesso: dalla paura della solitudine dopo il naufragio all'organizzazione della vita quotidiana, dal riconoscimento che l'isola è il rifugio così faticosamente cercato fino all'attiva adesione alla dimensione fisica del reale che sola consente a Simplicio di cogliere il momento in cui l'esistenza umana e terrena si 'scioglie' in quella divina.

Solo nella *Continuatio* Grimmelshausen riesce a rappresentare la scelta di Simplicio tra ascetismo e apertura alla dimensione umana come scelta dialettica fra termini entrambi essenziali all'utopia simpliciana, senza presupporre *a priori* una soluzione scontata (l'eremo del padre), e senza aggiungere *a posteriori* un finale posticcio (la fuga sul monte Moos), ma 'illuminando' la scelta positiva di Simplicio come l'unica logica risposta dell'individuo alle sollecitazioni provenienti dal mondo esterno. Sull'isola infatti la natura circostante, non più ostile come la natura che Simplicio ha conosciuto in Europa, si presenta con i tratti di una madre benigna, capace finalmente di offrire al singolo ciò che sembrava avergli lungamente negato: la pace fisica e l'armonia col mondo esterno, che rendono possibili pace e armonia spirituali. Partendo da questo dato Simplicio arriva alla convinzione che quella pace, così fortunosamente trovata, ha un prezzo, alto per l'uomo del Seicento, ma che il singolo può e deve necessariamente pagare per poter sperare almeno nella salvezza individuale: la rinuncia definitiva ad ogni rapporto con gli altri uomini significherà, per il cristiano, rinuncia all'amore per il prossimo, per l'essere sociale impossibilità di vivere un'esistenza completa e proficua in comunità con gli altri uomini. Simplicio comprende e accetta queste necessarie limitazioni, perché è arrivato alla convinzione che i suoi simili, dimostratisi incapaci di realizzare sia i principi cristiani sia una vera convivenza umana, disposti solo alla violenza e alla sopraffazione, distruggerebbero in definitiva anche la pace di quel luogo — come di fatto è avvenuto prima ad opera dell'abissina e poi allorché sull'isola sbarcano il capitano olandese e i suoi uomini — vanificando ogni possibilità di un rapporto armonioso con la natura circostante, ogni apertura al sovrumano.

Alla fine del quinto libro Simplicio si era proposto di abbandonare il mondo e di diventare eremita, ma non era ben sicuro di poter resistere (« ob ich aber wie mein Vatter seel. biß an mein End darin verharren werde / stehet dahin ») [16]. Questo proposito non diventa realtà definitiva e, se Simplicio abbandonerà il romitaggio sul monte Moos, sarà in realtà perché esso gli è venuto a noia. Il fatto che dall'alto di quel monte egli spii continuamente la vita che si svolge nella valle sottostante sottolinea il legame che lo unisce pur sempre al mondo dei suoi simili. Sull'isola, invece, Simplicio arriverà a imporre al capitano olandese, come contropartita per il suo aiuto, la promessa che nessuno lo obbligherà contro la sua volontà a lasciare l'isola, e che nessun altro uomo dell'equipaggio rimarrà su di essa al momento della partenza della nave.

La coerenza della seconda conclusione risulta ancora più evidente se questo testo viene posto a confronto con le tre successive *Continuationen*. Se Simplicio sull'isola ha trovato la quiete definitiva, il riposo terreno in attesa e anticipazione di quello eterno, la pace interiore e l'armonia col mondo circostante, il Simplicio delle tre *Continuationen* invece è già diventato un'altra persona. Il nuovo personaggio, di Simplicio non ha più che il nome. È infatti una di quelle figure tradizionali che si burlano della stupidità umana: trova tesori, li perde, vende cian-

[16] ST 463, 23.

frusaglie a sciocchi creduloni, gioca tiri mancini, senza uscire mai dall'angusto ambito di un tipo comico assai comune. Le tre *Continuationen* sono solo una deteriore concessione a un pubblico assetato di scritti simpliciani.

Nell'esaminare alcuni momenti determinanti del romanzo di Grimmelshausen — la scelta dell'eremita, le ipotesi di Jupiter, il mondo dei Silfi, quello degli Anabattisti, l'idillio sull'isola dei mari del Sud — cercheremo di cogliere il processo di formazione dell'idea che il momento spirituale debba giungere a compenetrarsi con quello che oggi chiameremmo il momento umano-sociale, una compenetrazione che a Simplicio finisce con l'apparire premessa indispensabile per attingere il vero significato della propria esistenza.

Partito dall'esperienza ascetica del padre e passato attraverso la soluzione politico-sociale di Jupiter, quella spirituale dei Silfi e l'utopia veramente radicale degli Anabattisti, Simplicio arriverà ad operare una scelta che può apparire largamente insoddisfacente: essa sarà infatti priva di ogni respiro sociale e di una dimensione spirituale veramente onnicomprensiva. D'altra parte tale scelta finirà col rivelarsi l'unica possibile in quelle determinate condizioni storico-sociali, almeno per chi sia disposto a rompere ogni legame con gli altri uomini, perché assicura al singolo la completezza individuale. A questa soluzione Simplicio perviene perché per lui non si tratta solo di ricercare una società migliore e più giusta, esigenza questa che rimane pur sempre primaria per un uomo che ha conosciuto le miserabili condizioni della Germania durante la guerra dei Trent'Anni, ma anche di comprendere perché risulti impossibile conciliare le esigenze individuali e quelle sociali, il momento pratico e politico (e perciò fondamentalmente dinamico) con quello religioso-spirituale e perciò sostanzialmente 'e-statico', perché insomma non sia possibile vincere la tensione tra gli impulsi metafisici dell'uomo e i suoi interessi umani e terreni. Dall'impossibilità di una soluzione storica totale e dalla presa di coscienza di questa inconciliabilità, in quel momento storico, si sviluppa la soluzione parziale di Simplicio, solitario abitatore dell'isola deserta. Anticipando potremmo dire sin d'ora che, in quella tensione tra i due termini del confronto, Simplicio compie una scelta a favore della dimensione terrena del singolo in quanto tale e rinuncia a parte delle sue propensioni religiose e metafisiche. Egli preferirà rinunciare alla caratteristica precipua del cristiano — l'amore per il prossimo — piuttosto che alla vita sull'isola. Tra l'altro imporrà al capitano olandese come inderogabile condizione che nessun uomo venga lasciato sull'isola al momento della partenza della nave. Rimarrà solo in quel 'nuovo' Paradiso terrestre, confortato dalla presenza di Dio, ma 'diminuito' della possibilità di rivolgersi al suo prossimo e di essere socialmente attivo: in definitiva la sua sarà soltanto una felicità individuale.

III

LA SCELTA ASCETICA DEL PADRE

Dopo che i soldati hanno assalito e distrutto la casa dei suoi genitori adottivi, Simplicio viene raccolto da un eremita e vive con lui per tre anni nella foresta. Costui è in realtà il padre di Simplicio, ma né lui né il ragazzo lo sanno; educando Simplicio ai valori cristiani, egli, comunque, si dimostrerà poi veramente suo 'padre'.

Nella foresta padre e figlio conducono vita selvaggia, cibandosi del poco che la natura offre loro, sempre pregando e meditando sulla condizione umana. Pur tra privazioni fisiche, la loro esistenza si svolge tranquilla e serena: niente del mondo esterno arriva fino a loro a corromperli. Durante la prima notte trascorsa lì Simplicio si sveglia al suono di un meraviglioso canto dell'eremita [17]:

KOmm Trost der Nacht / O Nachtigal /
Laβ deine Stimm mit Freudenschall /

[17] ST pp. 23-24.

Auffs lieblichste erklingen: / :
Komm / komm / und lob den Schöpffer dein /
Weil andre Vöglein schlaffen seyn /
Und nicht mehr mögen singen:
Laß dein / Stimmlein /
Laut erschallen / dann vor allen
Kanstu loben
Gott im Himmel hoch dort oben.

Ob schon ist hin der Sonnenschein /
Und wir im Finstern müssen seyn /
So können wir doch singen: / :
Von Gottes Güt und seiner Macht /
Weil uns kan hindern keine Nacht /
Sein Lob zu vollenbringen.
Drumb dein / Stimmlein /
Laß erschallen / dann vor allen
kanstu loben /
Gott im Himmel hoch dort oben.

Echo, der wilde Widerhall /
Will seyn bey diesem Freudenschall /
Und lässet sich auch hören: / :
Verweist uns alle Müdigkeit /
Der wir ergeben allezeit /
Lehrt uns den Schlaff bethören.
Drumb dein / Stimmlein / etc.

Die Sterne / so am Himmel stehn /
Lassen sich zum Lob Gottes sehn /
Und thun ihm Ehr beweisen: / :
Auch die Eul die nicht singen kan /
Zeigt doch mit ihrem heulen an /
Daß sie Gott auch thu preisen.
Drumb dein / Stimmlein / etc.

Nur her mein liebstes Vögelein /
Wir wollen nicht die fäulste seyn
Und schlaffend ligen bleiben: / :
Sondern biß daß die Morgenröt /
Erfreuet diese Wälder öd /
Im Lob Gottes vertreiben.
Laß dein / Stimmlein /
Laut erschallen / dann vor allen
Kanstu loben /
GOtt im Himmel hoch dort oben.

Questa « Harmonia » [18] svela a Simplicio le meraviglie del Creato e del suo Creatore. In rapporto vivo e sensibile fra loro, l'uomo, gli uccelli, gli astri celesti cantano del loro magnifico Creatore. L'uomo-eremita ha ritrovato il senso e il valore dell'accordo con la natura circostante ed eleva a Dio il suo canto di ringraziamento. Egli tuttavia ha raggiunto quest'armonia con il Creato solo in condizioni particolarissime: ha dovuto rinunciare alla possibilità di rivolgersi al prossimo, di vivere in una comunità sociale e, infine, ha dovuto soffocare ogni suo impulso umano e terreno. Il suo atto d'amore per Dio si classifica — per questa sua limitazione ad un individuo privato della dimensione comunitaria ed impossibilitato ormai a perpetuare la propria vita nei suoi discendenti — come un atto d'amore ' negativo '. Può raggiungere un particolare obiettivo, questo minimo di legame col divino, solo ' negando ' gli altri aspetti dell'esistenza umana [19]. Che l'eremita possa perpetuare la sua vita in Simplicio e che Simplicio sia, per caso, anche suo figlio è coincidenza del tutto irrilevante per un giudizio sulla scelta dell'eremita. Al momento della sua fuga nella foresta l'eremita non aveva previsto l'arrivo di un'altra persona, né lo desiderava e d'altro canto egli muore senza sapere chi quel ragazzo veramente sia. Diversamente Simplicio. Questi arriva a sapere di suo padre e nel corso della sua vita tenta di mettere in pratica gli insegnamenti da lui ricevuti, sebbene questo non sempre gli riesca appieno.

Uno degli aspetti più singolari del romanzo è il modo

---

[18] ST 24, 36.

[19] La soluzione ascetica dell'eremita si può confrontare con quella dell'Io della poesia di Gryphius *Auff die Beschneidung des Herrn*. Questi vorrebbe recidere senz'altro ogni legame terreno per poter raggiungere una più alta purezza. La spinta a una tale decisione potrebbe venir ricercata in ciò che lo stesso poeta ha ' detto ' in un'altra poesia, *Thraenen des Vaterlandes. Anno 1636.* Ambedue, l'eremita e l'Io delle due poesie di Gryphius, sono stati sconvolti dalla realtà del mondo esterno, dalla guerra dei Trenta Anni, e cercano, con la ' distruzione ' dei loro caratteri terreni, di recuperare almeno la speranza del divino.

in cui si realizza l'amore per Dio. È questo un sentimento che si rivela più intenso e 'realizzato' prima di tutto in coloro che non sono uomini, e cioè nella natura e negli animali che compaiono in questo canto (dove in fondo anche l'eremita rimane ai margini del quadro) e nei Silfi e in secondo luogo in coloro che o sono ben lontani dal venir considerati uomini normali (come gli Anabattisti ungheresi) o in chi, come l'eremita e Simplicio, vive così lontano dalla società umana da essere ormai incapace di rivolgere i propri sentimenti verso gli altri uomini. Tale sminuita capacità di espansione dell'uomo verso il sovrumano si dovrà anzi, paradossalmente, considerare una delle cifre più tipiche della realtà storica del tempo. Malgrado tutte le cesure tra il mondo terreno e quello ultraterreno, in sostanza è stata proprio la negatività di quella realtà storica a privare l'uomo della possibilità di raggiungere nell'integrità delle proprie peculiarità umane la sfera del sovrumano. L'eremita fugge dal mondo e riesce ad amare Dio solo rinunciando a se stesso in quanto uomo, proprio mentre i suoi simili, in nome della vera fede, uccidono gli altri e se stessi. Chi è meno dell'uomo riesce a fare meglio e più di lui.

All'eremita, che non è capace di tener separato il momento storico da quello astorico e sovrumano, tutto ciò che avviene nel mondo appare frutto di una volontà malefica, assurda quanto incomprensibile: per lui è impossibile anche semplicemente porsi il problema della matrice reale della guerra dei Trent'anni, delle sue conseguenze sociali, del connesso arretramento dell'uomo a livelli di violenza primordiale. In sostanza egli, chiuso a ogni prospettiva socio-politica, tende solo a conservare il tradizionale rapporto di dipendenza della realtà terrena nei confronti di quella ultraterrena, senza che per altro questo rapporto implichi una qualche circolazione tra l'una e l'altra realtà: in effetti l'impossibilità di operare concretamente nella realtà terrena riduce anche le possibilità di azione nella e per la realtà ultraterrena. L'uomo che rinuncia a se stesso e al prossimo, rinuncia in qualche misura anche a Dio.

Solo all'indomani della morte dell'eremita la brutale realtà della guerra si ripresenta a Simplicio. Dopo che i soldati hanno distrutto e incendiato la fattoria del suo Knan e costretto Simplicio alla fuga nel bosco, la distruzione della miserabile capanna in cui ha vissuto con l'eremita assume per il protagonista, nell'economia del romanzo, il significato di un richiamo alla realtà. Non è perciò un caso che i soldati arrivino dopo la morte dell'eremita. Per costui il confronto con il mondo — necessario e inderogabile per ogni cristiano del Seicento — ha avuto luogo, è capitato alla fine della parabola della sua vita. Simplicio invece a quella scelta è stato costretto dalle circostanze, essendo stato, il suo, un atto di necessità più che di volontà. Con la morte del padre, alla cui 'ombra' Simplicio ha vissuto questi anni, cessa per lui anche la validità della soluzione ascetica dell'eremita e Simplicio deve incominciare il suo confronto personale e diretto con la realtà della Germania del Seicento; solo sulla base di tale confronto la sua scelta risulterà motivata. Ne deriva che la scelta dell'ascesi come norma di vita, scelta compiuta dal padre alla fine della vita ma impostasi quasi per caso al figlio agli esordi della sua, costituisce un risultato definitivo per l'eremita, mentre rimane solo un punto di partenza per Simplicio. Per quanto il romitaggio sembri costituire un modello ideale al quale Simplicio cerca di fare sempre riferimento, non si può infatti affermare che esso costituisca realmente, anche per Simplicio, la soluzione definitiva. Sembra infatti che nella realtà del tempo Simplicio cerchi soprattutto lo spazio e la possibilità di andare oltre l'ascesi come risposta del singolo ai problemi posti dal mondo esterno. La sua partecipazione alla vita di quel mondo appare tesa di volta in volta a costituire insieme una 'cifra' dei molteplici interessi dell'uomo. Più che alla fuga, Simplicio sembra disposto alla 'ricerca' di un posto adeguato in quella realtà e di un significato da dare alla propria esistenza in quel mondo e non fuori di esso. Così, malgrado in determinate situazioni sia costretto a subire la forza

delle circostanze, (per es. allorché a Hanau vien fatto diventare 'pazzo'), egli tuttavia, nello stesso momento in cui 'accetta' il suo destino, si sforza di perseguire anche i suoi fini 'etici' (in questo caso lo smascheramento della corruzione dominante nell'alta società), sfruttando al massimo la libertà concessagli dal suo ruolo di buffone e di pazzo.

Nel protagonista, tuttavia, ad una dimensione morale s'aggiunge sempre, e in misura sempre diversa, anche una disposizione al gioco e alla burla che deriva in Grimmelshausen da tradizioni letterarie (picarismo, parodia degli stili e degli ideali aulici), ma anche dal rapporto che lo lega al pubblico del tempo (prevalere di una dimensione comico-burlesca appena venata di satira sociale). Naturalmente da uno scrittore seicentesco come Grimmelshausen non ci si può attendere che riesca sempre a risolvere coerentemente questa 'pluristratificazione' del personaggio principale con mezzi poetici; ciò che lo scrittore, in effetti, è in grado di raggiungere è, al più, una più o meno riuscita saldatura fra il protagonista e la realtà. Ciò però non potrà avvenire sempre nell'assoluto rispetto dell'autonoma coerenza dell'uno e dell'altra. Di fatto sarà spesso il protagonista a doversi piegare alla realtà in cui risulta immerso, fin quasi a perdere i propri connotati individuali. Egli si ridurrà allora soprattutto a valore 'fungibile' di cui lo scrittore può disporre a volontà, allo scopo di illuminare, da un'altra prospettiva, quel 'pezzo' di realtà del Seicento che lo interessa maggiormente. Saranno questi i casi in cui la psicologia del personaggio principale, ma poi anche quella dei personaggi secondari, soffrirà delle più terribili contraddizioni, ben difficilmente giustificabili in assoluto, ma del tutto plausibili al livello della ottica e delle intenzioni dello scrittore.

Quello stesso Simplicio, che in sogno ha conosciuto gli intricati e servili rapporti che in quella società legano l'uomo al potere nobiliare e a quello clericale e che ha visto rappresentata sotto la forma emblematica di un albero la strutturazione della società tedesca durante la

guerra dei Trent'Anni [20], assume poi, in un colloquio con Monseigneur Canard [21], proprio quella posizione sottomessa e servile nei confronti del principe, ovvero del detentore del potere politico ed economico, che in altre occasioni ha disprezzato come indegna. In presenza del principe Simplicio preferisce « stehen und auffwarten », come fanno i nobili, piuttosto che sedersi ed essere subito ascoltato, come avviene per il medico Canard, che però è costretto dalla sua professione ad esaminare le feci del principe (« Koth untersuchen »). Le osservazioni di Simplicio e la risposta di Canard (« ihr redet von der Sach wie ein Teutscher / wenn ihr aber einer andern Nation wäret / so wolte ich sagen / ihr hättet davon geredt wie ein Narr! ») illuminano i due tipi psicologici che qui Grimmelshausen ci propone: il francese pronto a 'sporcarsi le mani' pur di raggiungere quel benessere economico che Simplicio sembra disprezzare proprio perché ottenuto a quel prezzo, e il tedesco — 'Narr und Thumb' —, orgoglioso e un po' strambo, disposto a fare l'anticamera più servile, purché ciò non comprometta il suo orgoglio di avere le 'mani pulite'. Ora, proprio per arrivare a un'efficace contrapposizione di questi due tipi, cari alla tradizione seicentesca e resi attuali dalla guerra dei Trent'Anni (e anche dalle 'guerre da tavolino' che i puristi ingaggiavano con le parole « alamode », che erano poi per lo più francesi), Grimmelshausen deve irrigidire la psicologia di Simplicio e stravolgerla, non esitando a romperne la coerenza rispetto al contesto del romanzo.

Per altro una lettura moderna, per la quale abbia perso ormai rilievo una siffatta problematica di tipi psicologici nazionali, coglie in questa scena un significato più profondo, che certamente in Grimmelshausen non era del tutto cosciente. Canard, riuscendo a rendersi economicamente indipendente, conquista anche una posizione sociale più libera e autonoma che Simplicio, per ragioni stori-

[20] ST libro I, capp. 15-18.
[21] ST libro IV, cap. 2.

co-sociali (guerra, divisione della Germania, ritardo nella evoluzione della società), non riesce a raggiungere né a comprendere. Nelle altre nazioni le professioni borghesi sono apprezzate nel loro giusto valore perché assicurano benessere e libertà economica. Se Simplicio non fosse tedesco, sarebbe un pazzo, uno stolto a non comprendere queste semplici verità. Con Canard la piramide sociale di origine medievale diventa lentamente una figura piana; con Simplicio la prospettiva gerarchica verticale rimane ancora immutata.

Anche da un tale punto di vista però la 'manovrabilità' di Simplicio nelle mani dello scrittore comporta una frattura nella logica del personaggio. Se si pone per altro attenzione alle intenzioni dello scrittore e ai risultati artistici che egli obiettivamente raggiunge, si accetterà senza scandalo la cesura narrativa, senza che ci si senta costretti a introdurre evanescenti categorie come quelle di 'Bildungsroman' o, al contrario, di 'Figur', 'Typ' ecc. ecc., che mal si adattano al romanzo del Seicento. Grimmelshausen, teso in questa scena a rappresentare una certa realtà psicologica, altera grossolanamente tutti gli elementi che fino a quel punto hanno retto il romanzo. In questa scena, in questo 'quadro' del romanzo non solo Simplicio è 'diverso', ma lo è anche Canard, il quale assurge addirittura alla dignità di uomo 'nuovo' della storia, purché non si dimentichi che in un altro 'quadro' del romanzo — le avventure erotiche di Simplicio a Parigi [22] — Canard interpreta invece il ruolo di « Kuppler » dello stesso Simplicio, divenuto per l'occasione « eine männisce Dirne ».

A questo esempio fa riscontro il passaggio inverso, nel caso delle avventure del Cacciatore di Soest, dove sembra che sia la realtà a piegarsi alle esigenze del personaggio. Non è più l'ambiente brutale degli attacchi dei soldati ai contadini, o quello caotico e corrotto del campo di Magdeburgo, né tanto meno quello assurdo e annientatore della battaglia di Wittstock, ma un mondo più

[22] ST libro IV, capp. 4-5.

ampio e sereno, financo allegro e spensierato. Le avventure, che a volte raggiungono toni alla barone di Münchhausen, rimangono sempre su di un piano di puro gioco, di ingenuo divertimento. La partecipazione alla vita del mondo esterno, intesa come scherzo e godimento, rivela a Simplicio la festosità di una vita eroico-fantastica, fantastica perché eroica, in un mondo in cui pure la vera guerra si presenta con contorni che non sono né eroici né fantastici, ma concretamente brutali e violenti.

Ora, al culmine della sua fortuna come Cacciatore di Soest, si presenta a Simplicio il momento della riflessione sociale, allorché egli incontra Jupiter, disposto a svelargli i suoi piani per una possibile pace universale. Le ipotesi di Jupiter trovano la loro giusta collocazione strutturale proprio all'interno del 'quadro' delle avventure del Cacciatore di Soest, come sincero momento utopico, antitesi di una brutale realtà storica fatta di distruzioni e di morte.

Conformemente a una tradizione secolare, il mondo pacificato di Jupiter appare, agli occhi di Springinsfeld, come una realtà magico-fantastica: « Und alsdann wirds in Teutschland hergehen wie im Schlauraffenland / da es lauter Muscateller regnet / und die Creutzer-Pastetlein über Nacht wie die Pfifferling wachsen! da werde ich mit beyden Backen fressen müssen wie ein Drescher / und Malvasier sauffen / daß mir die Augen übergehen » [23].

Tutta la scena è 'giocata', come spesso avviene in Grimmelshausen, su antitesi chiaramente definite sulla base delle 'parti' che i protagonisti devono interpretare. Così, per es., sono in antitesi Jupiter e Simplicio, la verità nascosta delle ipotesi di questo folle e il tono cinico-ironico con cui vengono accolte perché impossibili al presente. Del resto, se Jupiter stesso appare un folle senza speranza, risulta che egli lo è diventato per 'aver studiato troppo', sicché si ha quasi l'impressione che 'abbia studiato troppo' per aver voluto cercare la pace, con la conseguenza,

[23] ST 214, 28.

infine, che chi cerca la pace in quelle condizioni diventa matto senza speranza, tanto è ardua ormai l'impresa [24].

[24] La frase che introduce Jupiter si presta ad una duplice interpretazione. Nel racconto in prima persona di Simplicio si dice: « ... daß ich an statt eines Fürsten einen Phantasten gefangen hätte / der sich überstudirt / und in der Poëterey gewaltig verstiegen / denn da er bey mir ein wenig erwarmte / gab er sich vor den Gott Jupiter auß » (ST 209, 12). Comunemente si accetta questa interpretazione: Jupiter è diventato pazzo perché ha studiato troppo, e cioè ha letto troppi romanzi cavallereschi, pastorali e mitologici (cfr. WEYDT, *op. cit.*, p. 142). Il passo viene cioè interpretato come se ci si trovasse di fronte a una figura di *expolitio* (per la quale cfr. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, p. 414: « wiederholte sprachliche Äußerung des gleichen Gedankens »). Pertanto la frase « und [...] verstiegen » servirebbe a chiarire, sottolineare e rafforzare il concetto espresso sinteticamente dalla frase precedente « der sich überstudirt ». In realtà però questo passo, ci sembra, deve venir letto come se fosse basato su uno zeugma — *figura per detractionem* — accettando l'ipotesi che le due frasi siano due relative coordinate dipendenti da « ...Phantasten gefangen hätte ». Vale a dire che Simplicio ha fatto prigioniero uno squilibrato che ha studiato troppo e che si è immerso completamente nella lettura di quei romanzi. Da questo punto di vista il 'superstudio' di Jupiter non ha niente a che vedere con la « Poëterey » e perciò si deve riferire a qualcos'altro. Due sono gli ordini di motivi che giustificano una tale separazione interpretativa: innanzi tutto per via della cesura che le divide e che è resa evidente sia dalla lineetta trasversale della ortografia seicentesca, sia dalla congiunzione coordinante. Inoltre, a parte l'uso di determinati nomi mitologici e di uno stile 'elevato' (ironizzato da Grimmelshausen) nell'eloquio di Jupiter, nella scena v'è ben poco d'argomento mitologico-arcadico-cavalleresco. Egli parla continuamente ed esclusivamente solo della Pace: quando entra in scena (« ich will einmal die Welt straffen », ST 208, 25), quando espone a Simplicio il sua vasto programma di pace universale, e allorché — ancora come pazzo! — rientra in scena per discutere le ultime notizie — ancora e sempre deludenti per lui! — sulle trattative di pace che si svolgono a Münster. È della pace che Jupiter si è sempre preoccupato. È per trovare una soluzione che ponga fine alla guerra, che ha dovuto studiare fino a perdere il senno (significativa variante al motivo tradizionale, usato già da Ariosto e Cervantes). Lo ha perso perché nel caos della guerra dei Trent'Anni anche il più potente degli dei si smarrisce e si rivela impotente. L'amara

Che poi le trattative per la pace di Vestfalia si siano protratte faticosamente per diversi anni non è un fatto casuale e Grimmelshausen ne era ben al corrente, tanto da far rientrare in scena Jupiter, a distanza di qualche tempo, sempre più sconfortato dalle notizie che riceve da Münster, dove appunto quella pace si sta contrattando tra una schiera numerosa di postulanti piccoli e grandi [25]. In contrasto con il dio dell'Olimpo, a Simplicio e Springinsfeld — uomini assolutamente normali — le idee di Jupiter appaiono né più né meno come delle assurde e irrealizzabili fantasticherie non troppo diverse dalle burle che loro stessi sanno escogitare. Per i due la realtà non si può cambiare: il singolo deve cercare solo di sfruttarla, acconciandovisi nel miglior modo possibile e cercando, fin quanto è possibile, di non trovarsi mai nell'occhio del ciclone. Ogni programma a lunga scadenza è pura follia, poiché si scontra con una realtà che ha reso del tutto inattuale la speranza in un futuro migliore.

Che Grimmelshausen faccia di Jupiter il portatore di un programma di pace di ampie dimensioni, che lo faccia entrare in azione in concomitanza con le avventure scherzevoli del Cacciatore di Soest, che dopo aver esposto il piano di pace di questo folle aggiunga ancora un grottesco capitolo su una legazione di pulci, venuta a protestare presso Jupiter [26], son tutti elementi non casuali: tutto ciò gli serve a chiarire immediatamente, nella prospettiva del tempo, la mancanza di ogni possibilità che le idee di Jupiter

verità che Grimmelshausen constata è appunto questa: non solo gli uomini, ma anche le forze metafisiche sono ormai incapaci di porre rimedio ai mali causati dall'uomo. All'interno della finzione artistica di cui Jupiter è protagonista, il legame tra la pace, per la quale questi ha perso il senno, e i romanzi cavallereschi, arcadici e mitologici sembra più indiretto. In questi romanzi la pace era sempre 'portata' dall'intrepido cavaliere (da don Chisciotte fino all'eroe tedesco di Grimmelshausen), la 'mandava' sulla terra Giove pluvio e tonitruante, oppure esisteva da sempre in Arcadia. Giammai insomma essa era opera dell'uomo.

[25] ST libro V, cap. 5.

[26] ST libro III, cap. 6.

risultino concretamente realizzabili nell'immediato futuro, senza per altro che questo significhi rappresentarle come del tutto assurde. È fin troppo chiaro che quelle idee nemmeno per Grimmelshausen hanno valore di concreta 'ipotesi di lavoro' o anche solo di speranza per il prossimo futuro. Simplicio e Springinsfeld (e dietro di loro Grimmelshausen) sono troppo smaliziati e rassegnati per poter sperare. Stilisticamente è chiarissima la 'distanza' che Grimmelshausen mantiene nei confronti del piano di pace di Jupiter; anzi, per lo scrittore, proprio il fatto che esso sia del tutto irrealizzabile, malgrado la sua obiettiva giustezza, aiuta a spiegare con una sorta di commento alla rovescia la realtà del tempo e quindi anche il perché della sua irrealizzabilità.

ITALO BATTAFARANO

(*continua*)

« DIE SCHAUBÜHNE OHNE HÖHERE ANSPRÜCHE » PROFILO DEL TEATRO POPOLARE VIENNESE DA STRANITZKY A RAIMUND *

II.

7. — La carriera di Adolf Bäuerle (1789-1859), il terzo e il maggiore della triade dei 'grandi', comincia e finisce al di fuori dell'ambito della produzione teatrale, anche se al mondo della scena egli è costantemente vicino. Agli inizi del secolo troviamo infatti l'ancor giovanissimo Bäuerle impegnato in un'intensa attività giornalistica. Costantemente alla caccia del successo — anche con mezzi non sempre limpidi —, a partire dal 1806 egli giunge addirittura alla direzione di una rivista, la *Theaterzeitung*, che guiderà per oltre mezzo secolo e che gli assicurerà una posizione di primissimo piano nella vita letteraria viennese. Se gli esordi sono quelli di un giovane ambizioso, che non rifugge da intrighi per imporsi, la fine di Bäuerle sarà — sorprendente affinità nel destino dei 'große Drei' — quella d'un vecchio pressato dai creditori, iniziatore instancabile delle più disparate imprese letterarie che solo raramente giungono in porto, direttore di un giornale dal passato glorioso, che ormai può uscire regolarmente solo a prezzo di estenuanti trattative con i tipografi. Nella fase centrale di questa vita movimentata si pone il periodo dei successi teatrali: ma si tratta in sostanza solo di un episodio — e sia pure il più importante — nella vicenda di Bäuerle.

---

* Per la prima parte di questo studio, cfr. il n. 1 della presente annata degli « Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Germanica », pp. 7-45.

Dopo un primo insignificante tentativo nel 1806, egli giunge improvvisamente alla celebrità nel 1813 con il « lokal-komisches Lustspiel » *Die Bürger in Wien*[25]. Il protagonista è qui Staberl, l'ultima figura fissa del teatro popolare viennese, profondamente diversa, tuttavia, dalle precedenti, che si potevano ricondurre nella sostanza a varianti di Hanswurst. Staberl infatti non è un ' tipo ' ma un ' carattere ', non è uno schema drammaturgico da inserire e adattare a seconda delle esigenze dell'intreccio e della situazione, ma possiede precise connotazioni locali, sociali e professionali, risponde a caratteristiche psicologiche tracciate con finezza, è insomma figura viva, in cui lo spettatore viennese può identificarsi. I vari Hanswurst avevano sempre un che di clownesco, o quanto meno cadevano nella categoria dei *Narre* o dei *fools*, erano quindi figurazioni che si sottraevano per loro essenza alla sanzione della onorabilità sociale, erano predestinati alla bastonatura da parte di una società che sostanzialmente li riconosceva estranei al proprio ordine (non a caso, di regola, si trattava di campagnoli che male si inserivano, con la loro rusticità, nel tessuto delle convenzioni urbane). Diversamente per Staberl: pur appartenendo agli strati inferiori del corpo sociale, pur vivendo sotto la costante pressione di urgenze economiche non forse drammatiche ma pur sempre vive, egli ha coscienza di un proprio valore — comicamente esagerato —, è integrato nella società cittadina e omogeneo ai valori da questa espressi, salvo le trasgressioni tipiche del povero diavolo che, ove può, approfitta eccessivamente della generosità dei ricchi, ma senza reale volontà di eccedere e piuttosto per una necessaria abitudine a raccogliere, quand'è possibile, almeno le briciole dell'abbondanza altrui.

Anche in *Die Bürger in Wien* l'intrigo centrale è quello risaputo dei due innamorati che debbono superare certi ostacoli per giungere al coronamento del loro amore, in

[25] Testo in O. ROMMEL, *Alt-Wiener Volkstheater*, 7 voll., Wien-Teschen - Leipzig 1913, V, pp. 1-78.

un matrimonio fondato su solide basi economiche. I due protagonisti sono Karl, un poeta squattrinato e sentimentale, e Kätchen, la figlia di un ricco e burbero borghese, Josef Redlich, la cui reazione, allorché scopre i due abbracciati, non è priva di *humor*:

> KÄTCHEN. O weh! Mein Vater! (*Will fort.*)
> REDLICH. Du bleibst!
> KARL. (*schlägt die Augen nieder und blickt zur Erde.*)
> REDLICH. (*geht um ihn herum, sieht ihn lange und starr an, nimmt eine Prise und wartet ihm auf.*) Beliebt Ihnen?
> KARL. (*sehr verlegen.*) Ich danke —
> REDLICH. (*zu seiner Tochter.*) Du, was will denn der Herr?
> KÄTCHEN. Ach!
> REDLICH. « Ach »! will er? Ich habe ein paar « O weh! » für ihn. Schau', schau'! Wer ist er denn?
> KARL. Ich bin ein Dichter.
> REDLICH. So? (*Mit Beziehung auf die Umarmung.*) Sie dichten kurios — und du, meine liebe Tochter! Ich glaube, ihr macht Hexameter oder wie man die Verse heißt. Verhext bist du wenigstens. [...] Das könnt' ich brauchen, verliebte Zusammenkünfte hier im Haus; da könnten zuletzt der Herr Dichter und Meine Tochter Werke miteinander herausgeben, die kein Mensch kaufen möchte. Gott bewahre! (I, 3-4)

In questa medesima scena — che comicamente si alimenta del contrasto tra l'esagerato sentimentalismo di Karl e la secca praticità di Redlich — compare anche un breve passo che rappresenta una *summa* dell'ideologia ' borghese ' com'è intesa e approvata da Bäuerle, il quale in Redlich vuole disegnare un campione rappresentativo di una classe non priva di qualche difetto, ma sostanzialmente positiva[26]: « Ich bin keiner von den Vätern, die ihre Kinder bloß r e i c h verheiraten wollen, ich bin ein B ü r g e r und stolz, wenn meine Tochter einem g e s c h e i t e n Menschen gefällt, denn g'scheite Leut' sind bei mir mehr als r e i c h e Leut', und wer was gelernt hat,

[26] Sorprendentemente G. SZEKESSY, *Nestroy als Erbe des Wiener Volkstheaters*, Diss., Wien 1938, p. 141, considera Redlich « Schwindler und Bösewicht ».

geht jedem voraus, der, wenn er auch in Gold steckt, seinen Namen nicht schreiben kann — allein gescheite Leut' sollen auch darauf denken, wie man von der Wissenschaft leben kann, von g'scheiten Leuten seh' ich es gern, wenn sie ihr Pfund gut anwenden und ihre Talente auf Interesse legen » (I, 3). A questo rappresentante della borghesia, attaccato ai princìpi come al suo denaro, con i piedi saldamente piantati per terra, consapevole del proprio valore, orgoglioso della propria correttezza e della propria solidità economica, si contrappone Staberl, un ombrellaio perennemente in lotta con le angustie economiche, ma anche capace di proiettarsi in un mondo di fantasie, in cui ritrova una sua, per altro inconsistente, dignità. Staberl, tanto inferiore socialmente a Redlich, e di ciò consapevole, si rivale della sua pochezza economico-sociale convincendosi di una propria genialità politica e oratoria, che si illude sia generalmente riconosciuta. Anche in questa sua sfera ideale penetra tuttavia pur sempre un motivo economico. Il suo ritornante intercalare, subito popolarissimo tra il pubblico, è infatti: « Wenn ich nur was davon hätt'! » e se queste parole appaiono spiegabili, in parte, con le perenni ristrettezze in cui Staberl si dibatte, esse lo rivelano per altro verso profondamente partecipe degli ideali del mondo dei Redlich, nel quale il denaro ha un ruolo così determinante. In questa prospettiva si comprende come il termine di paragone più calzante che Staberl saprà trovare, al termine della commedia, quando vorrà esprimere la propria soddisfazione per il felice esito di tante traversìe, consisterà semplicemente nel rovesciamento del suo abituale intercalare: « Das ist mir so lieb, als wenn ich was davon hätte! » (III, 19).

Fin dal suo primo apparire Staberl fa sfoggio della sua parlantina inarrestabile e del suo interesse per gli avvenimenti politico-militari:

> STABERL. G'horsamer Diener, Herr Redlich, g'horsamer Diener! Nu, was gibt's Neues, weil ich gra' so vorbeispring'. Hört man nichts von einem Krieg? Mir ist die Zeit völlig lang vor lauter Frieden. Ich höre, wir werden gegen die Kalmukesen marschieren — mir wär's recht; wenn ich nur was davon hätt'.
>
> REDLICH. Ist der Narr auch schon wieder da?
>
> STABERL. Ei! Ich bin kein Narr, o nein, ich bin g'scheit, überall red't man von dem g'scheiten Staberl, weit und breit werd' ich gesucht, um meine politischen Meinungen von mir zu geben. Der Bratelbrater da drüben sagt, ich hätte studieren sollen und ein Redner im englischen Parlament werden, wegen meinem schönen Vortrag und der Flüssigkeit meiner Sprache, ich hätte durch meine Gedanken die Menschen beschirmen können. Mein Vater hat aber dies nicht eingesehen und hat mich zur Flüssigkeit des Himmels auferzogen, da beschirm' ich denn auch die Menschheit, aber bloß mit meinen Parapluies! (I, 5)

Questo inesauribile chiacchierone si compiace naturalmente del racconto minuzioso di tutte le manifestazioni della propria sagacia politica. In particolare, di recente Staberl ha udito una conversazione tra una bottegaia e un signore, che — apparentemente innocua — era invece, a suo avviso, cifrata. Egli ha svelato l'interpretazione politico-diplomatica delle parole dello sconosciuto e questi è rimasto sconcertato del suo intervento: « Er schaut mich an, ich schau' ihn an — die Kässtecherin schaut uns alle zwei an; wir schauen die Kässtecherin an; der galante Herr schmunzelt; ich schmunzl' auch; drauf lacht er laut; ich lach' sehr laut — er macht ein politisches Gesicht, ich ein diplomatisches! Endlich schaut er auf die Uhr und sagt: " Sie Philosoph — Sie Sterngucker, Sie Hexenmeister oder wie ich Sie nennen soll! Wo haben Sie das her? Wer sind Sie? Wie heißen Sie? In welchem Kabinett arbeiten Sie? " Ich sag' gelassen alles heraus, menn' meinen Tauf= und Zunamen, wer mein Vater war und meine Mutter — und als ich daraufkam, daß ich in keinem Kabinett arbeit', sondern in meinem Bodenzimmer im vierten Stock, da wollt' er gar nicht mehr zu sich kommen. Gebogen, gebeutelt und geschauert hat es ihn vor lauter Bewunderung. Die Kässtecherin hat mir nun g'wunken, ich soll gehn, weil er gewiß umg'schnappt wär' vor lauter Lachen » (ivi). Questa scena, che si risolve alla fine in un puro gioco teatrale di efficacissima comicità, e in genere la passione

politica di Staberl non sono solo ingredienti comici utili per delineare una figura caratterizzata da questa debolezza, ma rispondono altresì a una connotazione storico-politica, che è quella del momento in cui è nata la commedia, nel pieno della lotta antinapoleonica, e del suo appello alla sensibilità patriottica dei cittadini. Questa saldatura della figura comica principale da un lato con l'ideologia borghese chiaramente affermata come valore positivo e, dall'altro, con il concreto momento politico, conferisce a Staberl una consistenza e una nettezza di profilo nuove, che lo distaccano dalla ormai lunga galleria dei tipi fissi dominanti sulle scene viennesi.

La sua posizione ai margini dell'ordine borghese lo pone talora in conflitto con esso. Per es. egli viene invitato a un banchetto in casa di Redlich, durante il quale questi ha occasione di manifestare la propria sensibilità con una proposta di cui egli stesso sottolinea compiaciuto la bontà e l'onestà: « Jetzt, eh' die Suppen kommt, hab' ich noch einen guten, ehrlichen Einfall. Wir sind hier vergnügt beisammen, laßt uns auch auf die denken, die wegen Armut und Not traurig sind. — Ich bin ein Wiener Bürger und mach' für die Notleidenden eine Kollekte — hier sind hundert Gulden, wer folgt noch? » (I, 15). Soltanto Staberl non partecipa al generale entusiasmo per la proposta (« Ich bin zwar ein guter Mensch, aber das ist kein guter Spaß! »), ma non ha la forza di sottrarvisi:

> EIN VIERTER BÜRGER. Jeder nach seinen Kräften, hier sind auch zwei —
>
> STABERL (*für sich.*) Nach meinen Kräften geb' ich gar nichts — (*Sucht in den Taschen.*)
>
> HANS. Nun, wie ist's, Parapluiemacher —
>
> STABERL. Nun, so wart' nur, ich schrei' wieder Vivat, wenn's recht ist —
>
> HANS. Nein, nichts da — hergeben mußt was — ich hab' auch was 'geben.
>
> STABERL. Bald könnt' ich mich giften! Ich find' grad' nichts — mein Geld versteckt sich immer, wenn ich's brauch'; Grad' so wie die Kinder vor dem Krampus. (*Sucht noch immer.*) Weißt was, Tiroler, ich erzähle eine schöne, rührende Geschichte von einem Menschen, der gern was 'geben hätte, aber nichts g'habt hat!

> HANS. Nichts da! (*Droht ihm.*)
>
> STABERL. Nun, da ist ein einspänniges Guldenzettel. Aber wenn die Notleidenden wieder zu Geld kommen, muß er mir ersetzt werden. (ivi)

La partecipazione a una colletta — che dovrebbe essere libera — è resa obbligatoria da una pesante sanzione sociale (un altro convitato che vi si opporrà, verrà cacciato dal banchetto). La comicità nasce dalla vanità dei tentativi di Staberl — per altro non troppo convinti e scopertamente furbeschi — di sottrarsi a questo obbligo sociale, al quale infine soggiace, senza tuttavia che Bäuerle metta minimamente in dubbio né la legittimità di tale obbligo, né la serietà morale di questo che per noi è, ovviamente, nient'altro che un tentativo di crearsi un alibi morale rispetto ai *Notleidende.* In altri termini non è certo la trattazione di Bäuerle a far risaltare la falsità della situazione. L'autore, al contrario, è pienamente inserito in questa struttura sociale e nell'ideologia mercantilistica: ciò che importa è il movimento del denaro, sia come valutazione del valore personale (insieme al *Gescheitsein,* se si vuole, che però rimane sempre in seconda linea: cfr. le parole di Redlich nelle prime scene), sia come occasione di beneficenza e quindi di giustificazione morale della propria agiatezza.

Una situazione tipica della comicità di Staberl è quella in cui egli viene a fare, per così dire, da cassa di risonanza alle parole — sempre piene di serietà e di buon senso — di Redlich. Questo effetto di eco deformata ha una sicura funzione comica, la quale tuttavia non si riflette dialetticamente sulle parole di Redlich, che l'autore prende sempre quanto mai sul serio nella sua funzione di portatore di valori positivi. Il gioco di contrappunto fra Staberl e Redlich ricorre ripetutamente nella commedia, e sempre il ridicolo si rovescia interamente sul misero ombrellaio, senza toccare il ricco borghese: si tratta nella sostanza dello stesso rapporto funzionale intercorrente tra Hanswurst e il mondo barocco, che si conferma come una delle strutture più costanti di questa « Schaubühne ohne

höhere Ansprüche »[27]. Un esempio si ha nella scena in cui Redlich ringrazia Karl di aver salvato Kätchen, traendola dal Danubio in cui era caduta nel tentativo di sfuggire al rapimento messo in atto dal malvagio Müller:

REDLICH. Sein Sie mir tausendmal willkommen; nehmen Sie zum voraus meine Freundschaft an. Sie haben sich meine Achtung erworben, ich schätze Sie hoch. (*Er schüttelt ihm die Hand.*)

STABERL. (*schüttelt ihm auch die Hand*) Sagen wir « du » zueinander! Schreiben Sie sich in mein Stammbuch.

KARL. Ich wäre belohnt, ich wäre reichlich belohnt, wenn ich etwas Außerordentliches getan hätte, aber ich muß offenherzig gestehen — was ich tat, geschah aus Eigennutz.

REDLICH. Drehen Sie es, wie Sie wollen, Ihre Handlungsweise bleibt immer edel.

STABERL. Ja, drehen Sie es, wie Sie wollen, Sie sind aus Eigennutz ins Wasser gesprungen, und das ist edel —

KARL. Kätchen, dich zu besitzen —

REDLICH. Lassen Sie mich handeln, ich bin Mensch und Vater —

STABERL. Ja, lassen Sie uns handeln, ich bin ein Mensch und er ist ein Vater! (III, 1)

Müller viene poco dopo arrestato dalla guardia civile e dev'essere condotto in prigione:

MÜLLER. So behandelt man einen reichen Mann?

KOMMISSÄR. Reichtum schützt nicht vor Niederträchtigkeit, wie so manche glauben. Meine Herren, eskortieren Sie ihn! Er hat öffentliches Skandal gemacht, er soll öffentlich gedemütigt werden (*Ab.*)

TOLOYSKY. Herr Staberl, Sie nehmen sogleich drei Mann und führen den Arrestanten aufs Gerichtshaus, übergeben ihn und kommen sodann wieder hieher.

STABERL. Ganz recht, Herr Wachkommandant! (*Zu Müller.*) Die Tugend siegt, das Laster unterliegt. Ich habe Genugtuung. [...] Drei Mann von den Schönsten heraus! (*Drei Mann erscheinen, er zieht seinen Säbel.*) Richt't euch! Den Arrestanten in die Mitte. Drei Mann, formieret ein viereckiges Karree! Achtgeben, daß der Malefikant nicht

[27] Così K. GOEDEKE, in *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, I ed., Dresden 1881, III, 1, p. 796.

echappiert! [...] Herr Wachkommandant, haben Sie noch was zu erinnern?

TOLOYSKY. Nein!

STABERL. Werd's ausrichten. (*Salutiert ihn.*) (III, 4)

L'ottimismo di maniera circa l'imparzialità della giustizia anche nei confronti dei ricchi è assolutamente serio in Bäuerle, e solo nelle parole di Staberl nel suo sprovveduto porsi al centro di quegli avvenimenti, che egli per altro ha seguito solo da spettatore e commentatore, appare un tratto di comicità, che tuttavia — di nuovo — non sfiora la morale della storia, ma tocca solo lo stesso Staberl. Costui vive la sua ora di attiva partecipazione al farsi della storia proprio quando gli viene affidata la missione di accompagnare il prigioniero: ed è appunto in questa occasione che finisce col rivelarsi, d'altra parte, dilettantesco orecchiante dello stile militaresco, come nei grotteschi comandi ai tre uomini della scorta o, più tardi, quando formula nel modo seguente il suo rapporto sulla missione compiuta: « Hab' noch gehorsamst zu melden, wasmaßen der Delinquent flüchtigerweise hat Reißaus nehmen wollen, jedoch an seiner Unternehmung durch die Unerschrockenheit der Mannschaft verhindert wurde und wie der Blitz nun an Ort und Stelle gebracht ist » (III, 7). La commedia termina con il ricongiungimento d'obbligo dei due innamorati e la promessa di matrimonio, resa possibile dal fatto che ora Karl si è assicurato uno stipendio più consistente (« REDLICH: 2000 Gulden sind genug für ein paar genügsame Menschen. »). Fino all'ultimo si conferma l'attenzione istintiva di questo mondo per le faccende economiche, espresse qui con una precisa valutazione in cifre. All'inizio della commedia Karl, con mille fiorini di stipendio, non poteva aspirare alla ricca Kätchen; alla fine, con stipendio raddoppiato, la cosa è possibile. La mentalità mercantile si esprime in Bäuerle in maniera compiuta, seppure ingenua[28].

[28] Staberl compare anche in altre opere di Bäuerle, come nella continuazione dei *Bürger in Wien*, *Staberls Hochzeit* (1814) o in *Staberls Wiedergenesung* (1815, per il ritorno sulle scene dell'attore Ignaz Schuster dopo una malattia). Il suo successo venne inoltre

Die Bürger in Wien riveste una notevole importanza nella storia del teatro popolare viennese, anche perché introduce nella realtà teatrale un elemento che programmaticamente Bäuerle andava propugnando da molti anni: una reviviscenza del *Lokalstück*, da intendersi come commedia di accentuata caratterizzazione locale fino a giungere a veri e propri ' quadri di genere ', studi d'ambiente. Sarà interessante ricordare, a questo proposito, che, rispetto alla versione a stampa, il testo originale dei *Bürger in Wien* sviluppava ancor più ampiamente alcune scene d'ambiente (soprattutto di tipo familiare-borghese) prive di funzionalità drammatica, ma concepite solo come amorosa e fedele riproduzione di un caratteristico *Milieu* viennese. Questo tratto — che avvicina il *Volksstück* alla commedia letteraria del *Burgtheater*, cui del resto Bäuerle guardò sempre con molta simpatia — compare molto chiaramente anche in altre opere, come ad esempio in *Der Fiaker als Marquis* (1816), in cui la caratterizzazione locale del vetturino di piazza si colora di raffinate notazioni psicologiche scaturite dal contrasto fra i diversi ambienti sociali in cui si trova ad agire il protagonista. È da ribadire comunque che, anche nel caso di Bäuerle, tale sempre rinnovato interesse per la connotazione locale non dev'essere inteso come riferimento pungente, satirico, ma come parodistica raffigurazione a fini puramente comici. Anche laddove qualche spunto di satira compare, si tratta in genere di atteggiamenti molto blandi e genericamente moralistici. A riprova di ciò andrà ricordato che ben presto tale tendenza allo studio d'ambiente si concentrò in brevi atti unici, in bozzetti ruotanti per lo più intorno a problemi d'attualità, in cui manca qualsiasi pretesa ideale. E, del resto, che a Bäuerle stesse a cuore il successo di cassetta ben più che l'ambizione di integrare nelle tradizioni del *Volkstheater* viennese elementi caratteristici, capaci di dare nuove dimensioni al *Lokalstück*, è dimostrato dal sempre più

sfruttato in numerose *Staberliaden* d'altri autori, e in particolare di Karl Carl, in cui il nome del celebre e fortunato personaggio aveva solo la funzione pubblicitaria di coprire una qualsiasi figura farsesca o buffonesca.

frequente ricorso a canovacci farseschi, solo casualmente coloriti di una patina viennese. Anche per l'altro suo grande successo, *Die falsche Primadonna* (1818)[29], Bäuerle sottolinea ad esempio « daß diese Komödie durchaus keine Lokal-, sondern eine deutsche Posse zu nennen sei »[30], e in effetti questa commedia fece il giro trionfale dei principali teatri di lingua tedesca, perdendo nelle varie realizzazioni il colorito viennese dell'originale.

In *Die falsche Primadonna* ci troviamo di fronte a una struttura fondamentale della comicità che, rispetto a *Die Bürger in Wien*, accentua la *Situationskomik* rispetto alla *Sprachkomik*. Non mancano infatti figure satiriche o farsesche, la cui efficacia è affidata alle battute del dialogo. La comicità tuttavia risulta in misura ancor maggiore dall'andamento di un intreccio che si svolge a ritmo serrato, immune da soste non funzionali rispetto allo sviluppo della vicenda, e dal cui stesso carattere di colossale beffa si originano situazioni spassose. *Die falsche Primadonna*[31] si svolge in una piccola città, Krähwinkel, che riproduce in sedicesimo i caratteri della metropoli e si presta quindi ottimamente a una trasposizione di fatti e figure in chiave satirica. Vedremo più tardi la reale portata di questo proposito satirico in Bäuerle. Proprio tale ambientazione, comunque, permette all'autore un'ironica distanza, che rispetto alla Vienna dei *Bürger* non era possibile e che dà origine a qualche spunto di critica, almeno delle forme estreme di quella mentalità mercantilistica che là non appariva invece messa in alcun modo sotto accusa.

Il nucleo della trama è dato dall'amore di Hannchen, figlia del locale maestro di scuola, per l'attore Lustig. Onde ottenere il favore del maestro e la mano della figlia, costui deve vincere il rivale, l'alfiere Rummelpuff, dive-

[29] Testo in O. ROMMEL, *Alt-Wiener Volkstheater*, cit., VI, pp. 77-161. Oggi anche in un'edizione economica a cura di K. Benesch, Wien 1963.

[30] Citato in O. ROMMEL, *Alt-Wiener Volkskomödie*, cit., p. 753.

[31] Ispirata in ciò al modello di *Die deutschen Kleinstädter* (1802) di August von Kotzebue.

nendo più famoso di lui e costringendolo a inginocchiarglisi davanti. Ciò avverrà grazie a uno stratagemma di Lustig, che si traveste da Catalani, la famosissima cantante che nessuno a Krähwinkel ha mai visto o udito, ma di cui tutti sono invaghiti per fama. Sotto queste spoglie egli riceverà l'omaggio di Rummelpuff e giocherà una beffa così clamorosa al pubblico ansioso di bearsi di esibizioni divistiche, da diventare in un momento il personaggio più noto della città. Soddisfatte le condizioni poste all'inizio della commedia, ora Lustig potrà impalmare la bella Hannchen.

Questa materia, già in sé non del tutto banale, è vivificata nel testo di Bäuerle da un gusto pronunciato per la comicità grottesca e scatenata, *übermutig* nel suo accentuato ricorso al paradosso e al nonsenso, che, se sovente a noi lascia un'impressione di ingenuità, è tuttavia da segnalare come un tratto personale di quest'autore e un lontano approccio, significativo anche se inconsapevole e — tutto sommato — ancor modesto, a un ambito in cui si scatenerà esplosivo il *Witz* grottesco del primo Nestroy.

Due soli esempi. Il primo è in bocca a Lustig, che giura fedeltà a Hannchen: « Da bleib, zuckersüßes Hannchen, und höre meinen Schwur. In Rauch soll Krähwinkel aufgehen; der Krähwinkler Turm soll sich zu einer Maultrommel zusammenbiegen; der Bürgermeister samt seinem dicken Bauch soll in einem Luftballon davonfliegen und die Perücke des Schulmeisters soll sich in eine kalte Pastete verwandeln, aber mein sollst du werden » (I, 4). Se questo passo suona come una parodia dell'enfasi patetica del teatro serio (e un pubblico come quello viennese era attentissimo a questi riferimenti interni al mondo della scena), l'allocuzione del borgomastro ai cittadini, con l'insanabile contrasto tra il valore semantico delle offensive parole usate e il giro sintattico di tipo ufficiale e celebratorio, rappresenta invece un momento di libertà della vena grottesca e sfrenatamente giocosa tipica di Bäuerle: « Ich danke, meine Lieben und Getreuen, für so viele zweideutige Beweise von parteiischer Anhänglichkeit und niederträchtiger Ergebenheit. Ich werde diese einfältige Zuneigung stets zu vergessen streben und unaufhörlich bedacht sein,

Sie öfters zu malträtieren. Vor der Hand nehmen Sie die verschiedenen Tränen meiner Rührung und meines unveräußerlichen Schmerzes. Gott sei Dank, daß ich ein solcher Redner bin, Ihnen das Übrige, was ich empfinde, zu verschweigen » (I, 24).

Chi fa le spese di questa tendenza alla grottesca esagerazione è in particolare Rummelpuff, incarnazione del vecchio tipo del *miles gloriosus*, una nullità come uomo e come militare, ma, secondo le misure di Krähwinkel, pur sempre un ' qualcuno ' (« Der Mann ist berühmt, er war vor fünfzig Jahren Kadett bei den reichsstädtischen Soldaten in Nürnberg, nun ist er rasch zum Fähndrich avanciert und bei uns hier in Krähwinkel Stadtkommandant. Er ist die rechte Hand des Bürgermeisters, darf zum Ratsdiener Er sagen und bei jeder Exekution neben dem Delinquenten gehen. Der Mann ist etwas [...] »: I, 3). Il suo linguaggio è permeato di gergo militaresco fino a rendersi incomprensibile, come in questo passo in cui egli vuole semplicemente comunicare a Lustig di esser pronto ad accettare la sua sfida:

> RUMMELPUFF. Halt, Herr, halt! Stille stehen, kommandier' ich! Rechts g'schaut, Order pariert! Nicht mucksen oder ich gebe Feuer!
>
> LUSTIG. Was soll's sein, Herr Stadtkommandant?
>
> RUMMELPUFF. Was es sein soll? Der Feind ist im Anzuge und ich bin hier, meine defensive Lage in eine offensive zu changieren, den Gegner in seinen Verschanzungen aufzusuchen, mit gefälltem Bajonett über ihn herzufallen, auf Blut und Leben zu attackieren und den Kerl aufs Haupt zu schlagen.
>
> LUSTIG. Ich verstehe kein Wort. [...]
>
> RUMMELPUFF. Er hat ein Hasenherz! Ich komme, Ihn nun von selbst zu vernehmen. Wie ich beim Befehlshaber der Schulknaben, zu deutsch Schulmeister, erfahren habe, hat Er mir den Krieg erklärt. Er will mir meine Eh'standsfestung rauben, mir das Winterquartier meines Alters streitig machen, kurz, mir meine Braut entreißen. (I, 16)

Rummelpuff partecipa totalmente della mentalità volgarmente mercantilistica dei cittadini di Krähwinkel. Essi sono accecati dal mito della diva bellissima e della

cantante ineguagliabile, come si ricava dalla descrizione del parrucchiere Jean che ha testé pettinato la falsa Catalani (in realtà Lustig travestito), uno dei momenti più tipici della farsesca comicità senza pretese di Bäuerle:

> JEAN. Gleich wie ich hineintrete, hat sie der Schnackerl gestoßen. Ich hab' schon mein Leben viel gehört, aber so was Schönes noch nie. [...] Sie niest; meine hochansehlichen Herren, wenn sie den Nieser gehört hätten —, ich sag' Ihnen nicht viel, aber wie ein Solo mit Tschinellen! Nein, so schön, so sonor und ausgiebig gibt es nichts. [...] Ihr Husten ist ein pures Konzert; zuerst hustet sie allegro, dann kommt ein Assai, hernach hält sie sich ein wenig im Andante auf und geht mit Riesenschritten ins Adagio über. [...]
>
> RUMMELPUFF. Was Menschenhänd' nicht alles machen können!
>
> SCHULMEISTER. Aber so sind Sie doch nicht so sonderbar, Herr Fähndrich! Sie hustet ja nicht mit den Händen, sondern mit dem Munde. Nicht wahr, Mussi Jean, sie hustet mit dem Munde?
>
> JEAN. Versteht sich, mit dem Munde, alles mit dem Munde, ich habe ja genau acht gegeben. Wie ich das gesagt habe vom Gratisfrisieren, schaut sie mich mit ihren zweierlei Augen an —
>
> RUMMELPUFF. Zweierlei Augen? Warum nicht gar!
>
> JEAN. (*wichtig*) Ja, zweierlei, ein link's und ein recht's Aug' hat sie [...] (II, 8)

Alla ammirazione dei cittadini di Krähwinkel non è, tuttavia, estraneo un fondamento economico, nel rispetto che essi portano alle ricchezze della celebre cantante, sulla cui origine circolano le voci più inverosimili:

> PFIFFSPITZ. Was ist's denn mit der berühmten Catalani? Ist's denn wahr, daß sie den Armen noch gestern Nacht ein paar Triller herabgeworfen hat?
>
> SCHULMEISTER. Nein, das nicht, aber durch ihre zwei Bedienten, ganz schmucke Leute, hat sie den Dürftigen fünfzig Gulden austeilen lassen.
>
> RUMMELPUFF. Das ist mehr als eine ganze Arie!
>
> SPERLING. Aber, Herr Stadtkommandant, wie Sie wieder zu reden belieben! Eine Arie kommt ja über zweihundert Taler! Sie hat neulich irgendwo hundertfünfzig Taler an einen Kaufmann zu zahlen gehabt; was tut sie, um das Geld zu ersparen? Sie geht in das Gewölbe des Kaufmannes hin, singt eine Arie und bekommt noch fünfzig Taler und wegen einer kleinen Verzierung zweiundzwanzig Groschen heraus. (II, 7)

Rummelpuff, cui Lustig fa credere di aver fatto breccia nel cuore dell'artista, rompe la parola data a Hannchen e decide di sposare la Catalani. La sua decisione non è tuttavia dettata dal fascino della bellezza, ma da quello del denaro, unito all'entusiasmo provinciale per l'esotica straniera (quest'ultimo rimane però motivo occasionale e secondario), come appare là dove egli soppesa i pro e i contro della scelta: « Die Waage werde ich mir gleich machen. (*Breitet die Arme vor sich hin und formiert mit den hohlen Händen zwei Waagschalen.*) Hier Hannchen und hier sie, die Auserlesene. Hannchen Jugend, rote Wangen, feuriges Blut und mein Wort. — Sie Glanz, einschmeichelndes Wesen, Herzensgüte. (*Balanciert.*) Ganz gleich! Doch, Hannchen eine Schulmeistertochter, vielleicht gar keine Tochter, eine Inländerin und arm — sie (*begeistert*) eine Ausländerin und dreiundzwanzig Millionen! (*Die eine Hand sinkt ihm herunter, die andere fliegt hoch hinauf.*) Hannchen, mir ist leid, du fliegst » (II, 15). Anche quando egli giunge a un colloquio con la falsa Catalani e si convince di poter ambire alla sua mano, la reazione è indicativa del reale centro dei suoi interessi: « O, ich kann auch Schwärmer sein. (*Für sich.*) Was kann der Mensch nicht alles für Millionen! » (II, 14).

Converrà sottolineare a questo punto che la satira del mercantilismo piccolo borghese è una delle strutture fondamentali di questa commedia. Se la satira del soldato pavido e vanaglorioso, ricca di precedenti illustri sulle scene di tutto il mondo, è uno spunto molto importante, in quanto legato a una delle figure essenziali della vicenda, essa tuttavia, per la sua stessa natura esasperatamente grottesca come per il suo riferimento a una sfera di esperienza — la vita militare — obbediente a leggi proprie e in qualche misura separata da quella 'normale', si pone ai margini delle possibilità d'identificazione da parte dello spettatore. La satira del mercantilismo, invece, la condan-

na dell'esagerato attaccamento al denaro e, più, della riduzione di ogni valore alla valutazione economica, risulta di necessità assai più centrale rispetto all'interesse degli spettatori e dello stesso autore. Essa affiora di continuo, in tutti i punti nodali della vicenda, con la conseguenza di sottolineare la volgarità dei moventi economici che presiedono alla vita di Krähwinkel. Quando, ad esempio, Albertine — la promessa sposa del borgomastro, che si era nascosta per evitare queste nozze a lei odiose — ricompare, ecco le argomentazioni con cui il fidanzato vorrebbe indurla a non recedere dai progetti matrimoniali: « Warum die Hochzeit vernichten? Bedenk' meine Unkosten, es ist schon ein schöpserner Schlegel, mit Knofel gespickt, ein Pomeranzensalat und böhmische Kolatschen mit Powidl im Hause. [...] Was mach' ich mit dem großen Schwein, das ich und Herr Sperling bis auf den heutigen Tag mästeten? Sollen wir es noch länger füttern? » (I, 19). Attirato poi nelle maglie della beffa ordita da Lustig, il borgomastro si rivela alla fine il degno portavoce degli ideali mercantilistici della città. Egli si è infatti arricchito speculando sulle commesse militari: « Ich muß es Ihnen nur gestehen, ich hatte auch die Hand im Spiele bei den Lieferungen. Gott sei Dank, wir haben die Leute in Kompagnie schön betrogen. Zum Beispiel wir haben Wein geliefert, der so sauer war, daß er den Soldaten die Löcher in den Strümpfen zusammengezogen hat, und Brot mit ganzen Alleen von Schimmel » (II, 22). L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo. A volte questo ' basso continuo ' della sottolineatura mercantilistica, che accompagna lo sviluppo dell'intera vicenda, si manifesta anche in momenti caratterizzati invece prevalentemente dallo schiudersi della vena comica più libera da intenti satirici e vicina al puro *Spaßmachen* dell'esagerazione allegramente grottesca. Ecco l'inizio del programma del concerto durante il quale si esibirà anche la Catalani: « Den Anfang macht eine Ouverture aus B-Moll aus der unkorrigierten Oper des Herrn Sperling, Musik von Herrn Kapellmeister Taub, betitelt: ' Wie geht's, wie befinden Sie sich? — Ich dank' Ihnen, es muß gleich gut sein. ' Hierauf folgen Violin-Variationen über

das Thema: ' Es ist alles eins, ob man Geld hat oder keins ', vorgetragen von Herrn Gansleber, Schulmeister in Krähwinkel, welche aber so künstlich variiert werden, daß jedermann am Schlusse bemerken wird, daß es doch nicht ist alles eins, ob man Geld hat oder keins » (II, 24). In genere si può dire che l'attenzione portata alle motivazioni economiche dell'agire degli abitanti di Krähwinkel dà luogo a una condanna della mentalità mercantilista assai più dura che non nei *Bürger in Wien*. Possiamo anzi rilevare che nella *Primadonna* manca affatto una presentazione positiva di un qualche modello socio-economico accettato da Bäuerle. Tutti gli *exempla* portati sono collocati in una luce negativa, che per essere connotata satiricamente non è meno evidente. Non pare, tuttavia, possibile dedurre che Bäuerle abbia ora assunto, rispetto al mondo borghese, un atteggiamento diverso da quello espresso nei *Bürger*. Se la condanna del mercantilismo ora infatti è più chiara, essa rimane però limitata a eccessi, a casi-limite, a deviazioni. Oggetto della satirica riprovazione non è Vienna, ma Krähwinkel, ossia un ambiente fittizio, non identificabile con il mondo degli spettatori, al quale esso rimanda solo attraverso una mediazione abbastanza remota. Integrando su questo punto i risultati dell'analisi delle due commedie, non sembra quindi illecito trarre la conclusione, con un paradosso solo apparente, che la condanna non solo non intacca, ma addirittura conferma e rafforza l'approvazione dell'atteggiamento mercantile ' sano ' o ' normale ' dei Redlich. Uno sguardo così divertito, paradossale, spesso sfrenato e *übermütig*, come lo abbiamo scoperto in Bäuerle quando contempla Krähwinkel, è possibile infatti solo allorché chi contempla non è coinvolto, allorché la satira non è *in eigener Sache*. Bäuerle, rispetto a Krähwinkel, è spettatore divertito; rispetto a Vienna (alla Vienna dei Redlich), è parte in causa. Egli può quindi condannare gli eccessi del culto del denaro, ma non può vederne gli eccessi ' normali ', le deformazioni portate all'immagine dell'uomo dall' ' ordine ' mercantilistico borghese, cui egli intimamente aderisce.

Die falsche Primadonna offre qualche spunto di satira

politica che, nella tensione patriottica e antinapoleonica dei *Bürger in Wien,* non poteva avere spazio. Si tratta di pochi cenni, che ci rivelano un Bäuerle inserito nell'indirizzo liberale prevalente fra gli intellettuali, e moderatamente — e letterariamente [32] — recalcitrante di fronte all'assolutismo della Restaurazione. Oggetto della satira politica è naturalmente la massima autorità di Krähwinkel, il borgomastro, cui fa da ancor più farsesco *pendant* lo *Stadtkommandant* Rummelpuff. Come la pensi il borgomastro riguardo ai movimenti liberali si ricava da questo dialogo durante il quale egli si informa su chi abbia malignato intorno alla fuga della sua fidanzata Albertine:

> BÜRGERMEISTER. Es ist mir nie geschehen, daß mir eine Braut davongegangen wäre. Hat man mich bedauert?
> KLAUS. Sie nicht, aber die Braut. « So ein junges Geschöpf », haben die Leut' gesagt, « sie hat recht, daß sie sich flüchtet ».
> BÜRGERMEISTER. So? Gewiß der Syndikus?
> KLAUS. Nein, der Kellersitzer im Ratskeller.
> BÜRGERMEISTER. Man muß ihn absetzen.
> KLAUS. Ei, er sitzt so schon tief genug.
> BÜRGERMEISTER. Wer hat noch freche Reden geführt?
> KLAUS. Der Laternanzünder.
> BÜRGERMEISTER. So? Der? Genug, der Kerl ist mir schon seines Metiers wegen verhaßt. Als Laternanzünder sucht er bei Nachtzeit zur Aufklärung beizutragen. Man könnte ihn ganz schicklich einen Illuminaten nennen. Ich brauche aber nun nichts Klares, aber noch weniger etwas Helles in Krähwinkel. (I, 17)

La concezione dell'autorità regnante tra i maggiorenti di Krähwinkel appare molto chiaramente durante la sessione del consiglio cittadino riunito per attendere l'ingresso in città della Catalani:

> SPERLING. Sie [la Catalani] läßt den Herrn Bürgermeister und die ganze Stadt freundlich grüßen.

[32] Non si dimentichi che, invece, la biografia di Bäuerle mostra non di rado atteggiamenti che non rifuggono dal servilismo più smaccato pur di ingraziarsi le autorità.

> BÜRGERMEISTER. Bloß freundlich?
> ALLE. Kurios!
> SPERLING. Auch untertänigst, submiß und demütig.
> BÜRGERMEISTER. Das ist etwas anderes, die Demut haben wir gern. (I, 25)

Della generale concezione autoritaria del potere partecipa naturalmente Rummelpuff, che la accentua ancor più con rozzo radicalismo soldatesco. Egli deve disperdere una piccola folla, che però accoglie ridendo la grottesca concitazione dei suoi comandi. Ciò provoca in lui, più che indignazione, perplessità. Le sue categorie mentali non contemplano un rapporto autorità-sudditi diverso dal terrore: « Das Volk lacht? Das Volk lamentiert nicht, wenn die Obrigkeit spricht? Wartet, ich werde euch Respekt lehren! » (II, 2). Se queste a noi possono apparire punte molto inoffensive, sarà da dire che in realtà, pur nella loro innocenza, esse rimasero abbastanza isolate sulle scene del tempo. Anche se la pubblicistica liberale ha forse esagerato nel tratteggiare la severità della censura metternichiana [33], è pur sempre vero che il clima della Restaurazione non era favorevole ad alcuna forma di sia pure velato e prudente attacco all'autorità costituita che provenisse dalle tavole del palcoscenico. In questo senso è da riconoscere a Bäuerle qualche merito, il quale tuttavia non deve essere sopravvalutato, per le stesse ragioni — accennate più sopra — che impediscono di dare troppo peso alla satira antimercantilistica. Vengono attaccate, in ultima analisi, le autorità di Krähwinkel, non quelle di Vienna. E forse il riferimento alla capitale austriaca appare più trasparente a noi, che non agli spettatori contemporanei o allo stesso autore.

Abbastanza presto, dopo il largo successo di *Die falsche Primadonna,* e malgrado la polemica dei suoi primi anni di pubblicista contro lo *Zauberstück* — e a favore della commedia 'locale' —, Bäuerle avverte a un certo punto

[33] Sulla censura nell'Austria della Restaurazione cfr. J. MARX, *Die österreichische Zensur im Vormärz,* Wien 1959.

la ineluttabilità della fortuna del genere magico e vi si accosta, individuando anzi la formula capace di imporsi con qualche originalità anche all'interno di un genere per altro ormai consolidato. Il colpo fortunato riesce nel 1822 con la « komische Zauberoper » *Aline oder Wien in einem anderen Weltteil*[34], che è la rielaborazione di uno spunto che godette di una certa fortuna nella letteratura e nel teatro illuministi (la fanciulla che ricostruisce un angolo della patria lontana per ricordarvi l'ora del primo amore). La tradizionale *Verwienerung* dei personaggi e l'inserimento di figure operanti da un sovramondo magico non basterebbero a spiegare l'enorme successo di questa commedia, se non si aggiungesse la capacità, altrove degradata a puro espediente per catturare il favore del pubblico, di cogliere il mito di Vienna capitale della *Gemütlichkeit* e della gioia di vivere, di cantare l'ideale di un sentimento gioioso e fresco, vissuto senza patetismo, forse non tanto profondo quanto aperto a cogliere il bene offerto dalla vita senza darsi eccessivo pensiero dei guai e dei dolori che, momento per momento, non risultino immediatamente presenti. Non a caso uno dei ritornelli di *Aline* (« Ja nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien ») è divenuto uno degli *slogan* più rappresentativi di Vienna 'capitale dei feaci'. Essenziale all'impianto drammaturgico di questa opera è il suo muoversi sul piano del puro gioco teatrale, della pura convenzione senza finalità etiche o ideali, e addirittura forse senza neppure una eccessiva accentuazione della dimensione comica. Aline si muove in un'atmosfera di gaiezza e di serenità, appena venata di sentimentalità; la farsa — almeno nel significato corrente di azione teatrale che solletica la risata aperta e sonora — vi ha una funzione assai secondaria, se pure vi compare veramente.

Attraverso esperimenti in varie direzioni, Bäuerle cercò invano di rinnovare il successo di *Aline*. La stessa aderenza alla sensibilità popolare che là si era rivelata feconda, lo spinge ora a puntare su motivi più dozzinali — che nel-

[34] Testo in O. Rommel, *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, cit., III, pp. 97-156.

l'intenzione dovrebbero più facilmente essere recepiti dal pubblico —, i quali danno vita a opere mediocri e poco originali. L'unico — e ultimo — successo notevole dopo *Aline* viene conseguito da Bäuerle con *Lindane oder die Fee und der Haarbeutelschneider* (1824), una fiaba drammatica in cui il consueto motivo dell'unione di due innamorati è variato dall'intervento di una fata la quale lega a sé il protagonista con le sue arti magiche. L'opera — di qualche efficacia sulla scena — rivela alla lettura tutta la esteriore artificiosità della sua struttura, articolata su un uso spregiudicato degli impianti meccanici del teatro barocco (travestimenti, apparizioni, sparizioni, mutamenti improvvisi di ambiente, trasformazioni di oggetti ecc.), su un ritmo serratissimo nella successione dei colpi di scena (e Bäuerle non si stancò mai di sollecitare gli attori a una recitazione veloce, senza respiro) e, non da ultimo, sulla presenza di parti musicali di pregevole fattura. Troppo poco, per lasciare traccia durevole: ancora pochi anni di successi sempre più tiepidi, e Bäuerle ammutolirà completamente come autore teatrale. Già prima del 1830 si può considerare ampiamente esaurita la sua funzione nella storia del teatro popolare viennese.

8. — Se tiriamo le somme di ciò che si può ricavare anche da un profilo sommario come quello tentato in queste pagine, vediamo come trovi conferma la definizione di questo teatro quale « Schaubühne ohne höhere Ansprüche ». Lo *Spaßmachen* è la vera anima del teatro popolare di Vienna, e precisamente uno *Spaßmachen* che da un lato si avvale di lazzi talora decisamente clowneschi (incidenti fisici, capitomboli, bastonature ecc.) o comunque facili e appartenenti ai livelli elementari degli strumenti comici (deformazioni di parole, fraintendimenti, dialettismi esagerati ecc.), e dall'altro si spinge fino alle regioni della satira — ma di una satira, beninteso, che non colpisce gli istituti fondamentali, le ideologie o le strutture portanti della società. Si satireggiano gli artigiani che 'staccano' troppo presto dal lavoro, o gli abitanti di Krähwinkel per la loro passione divistica, ma non i Redlich. In questo sen-

so non va forse sopravvalutata neppure l'effettiva portata della satira di argomento politico, la cui punta massima si ha nelle parole che il borgomastro di Krähwinkel rivolge contro il lampionaio; esse, infatti, a ben vedere, rimangono perfettamente inserite nel tono generale della scena, che è basata sul caratteristico gusto bäuerliano di un libero gioco linguistico tendente all'iperbolico, sicché anche quelle parole andranno valutate geneticamente, in primo luogo, quale tappa di una coerente linea comica, mentre solo secondariamente andrà tenuto presente il loro contenuto politico, il quale risulterà in tal caso, tutto sommato, abbastanza occasionale [35].

L'atteggiamento complessivo che si ricava da questo teatro, rispetto alla società nella quale esso si sviluppò, è, in termini sociologici, un atteggiamento di integrazione, ossia di accettazione coerente dei suoi principi e delle sue strutture, salvo occasionali attacchi contro malformazioni o deformazioni i quali, per essenza, non solo non intaccano la sua funzione di preservazione del ' System ', ma anzi, in quanto frutto di uno sforzo di razionalizzazione, finiscono per consolidarla. Tale funzione appare addirittura esaltata qualora si cerchi di ricavare da questo teatro un'immagine positiva, un modello umano la cui approvazione sia evidente, vuoi come risvolto dei modelli negativi condannati, vuoi come contenuto comunque proposto in termini affermativi. Anche un'analisi affrettata infatti può rivelare che, nella maggior parte dei casi, l'eroe positivo delle singole commedie può essere compreso in due fondamentali categorie, quella del ' buono ' che agisce da *Gutmacher*, e quella dell' ' errante ' che viene ricondotto sulla retta via illuminandolo sul suo errore. In entrambi i casi il parametro secondo cui si giudica la bontà o l'errore è dato dal grado di integrazione o di non integrazione in una società sentita fondamentalmente come giusta e accettabile. I valori che rendono possibile tale integrazione sono la bonomia, la comprensione, la tolleranza, il rifiuto

[35] È da dire, tuttavia, che il testo come l'abbiamo noi è censurato.

di ogni estremismo e di ogni eccentricità, il gusto della vita sociale ecc., in una parola quei valori che formano la spina dorsale del mito della *Gemütlichkeit* viennese. È possibile, in altri termini, indicare nella generale funzione d'integrazione della commedia popolare viennese una connotazione locale — e cioè l'esaltazione dell'ideale di convivenza civile aliena dai grandi problemi, rifuggente dai lati drammatici dell'esistenza, che vengono ricoperti da una patina di bonomia sentimentaleggiante, di gioia di vivere la vita in ciò che essa può offrire di buono e di bello senza sforzo, di edonismo paganeggiante e spensierato — che costituisce nel suo insieme il nucleo del ' mito absburgico ' di Vienna capitale dei Feaci. Il lieto fine che corona le traversìe degli eroi del palcoscenico è, quindi, non solo il tributo alle regole del genere letterario della commedia, ma anche e soprattutto la necessaria eco di un mondo che ha amputato da sé la dimensione tragica. Al massimo, e raramente, la commedia popolare conosce, nei suoi rappresentanti migliori, la lieve malinconia sorridente di chi a tratti avverte l'interiore inconsistenza di un ideale umano così mediocre e angusto, ma senza neppur porsi il problema di un suo superamento e di una proiezione verso sfere di umanità più completa.

Se la recezione acritica del ' mito absburgico ' nelle sue forme ancora embrionali, ma già complete nell'essenziale [36], è una caratteristica del vecchio teatro popolare viennese, che di quel mito si fa anzi veicolo potente di diffusione, non farà meraviglia che l'esaltazione di Vienna — suo elemento costitutivo essenziale — si traduca nell'uso di una lingua che sarebbe esagerato definire senz'altro dialetto viennese (specialmente nella sua forma scritta), ma che tuttavia dal viennese trae una coloritura essenziale e spesso senz'altro dominante. L'uso di tale sensibile tonalità dialettale — cui nella concreta rappresentazione si

[36] Lo sviluppo e i contenuti di tale ' mito ' nella nota e fondamentale indagine di C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, cui spetta anche la paternità del termine.

aggiunge l'inflessione dialettale nella pronunzia anche delle parti che alla lettura appaiono scritte in un tedesco letterario — è una caratteristica costante di questo teatro. È da dire tuttavia che siffatta mistura di lingua popolare e lingua letteraria si presenta nelle opere dei 'tre grandi' abbastanza stabilizzata, codificata secondo uno *standard* che rappresenta evidentemente una convenzione accettata e rispondente alle necessità di un *medium* linguistico comune per la prassi quotidiana di un teatro di largo consumo. Non sembra possibile indicare variazioni individuali di rilievo rispetto a questo linguaggio ampiamente codificato, il quale conosce invece oscillazioni evidenti sia verso il dialetto sia verso il tedesco letterario laddove ciò appaia funzionale ai fini della caratterizzazione dei personaggi. Gli autori si servono di questo materiale linguistico elaborato dalla tradizione con maggiore o minore felicità di risultati, ma senza che si riproponga per ciascuno un problema di dosatura delle sue componenti, di adeguamento sia lessicale che morfologico o sintattico.

Come ultima caratteristica comune alle opere esaminate e, insieme, a tutta la tradizione che esse rappresentano, è da sottolineare la loro pronunciata teatralità, nel doppio senso di efficacia teatrale e di obbedienza alle regole della convenzione teatrale. In genere non si può misconoscere alle commedie della vecchia scena popolare viennese una fattura tale da 'funzionare' sulle tavole del palcoscenico. Non a caso, nella lunga storia di questo teatro, è tutt'altro che infrequente che autore e attore della commedia coincidano e, anche ove ciò non accade, è sempre possibile indicare uno strettissimo contatto, uno scambio quotidiano tra autore e mondo della scena. Queste commedie non sono mai frutto d'un solitario lavoro da tavolino, ma crescono da una organica aderenza alla prassi teatrale e alle sue leggi. Ciò ha, come contropartita, una soggezione alle regole del teatro anche in quanto queste possono avere di più rigido e meccanico, di risaputo e convenzionale. E infatti un'analisi puntuale potrebbe mostrare, in queste commedie, una aderenza alle convenzioni drammaturgiche per noi oggi meno accettabili, che proprio per la sua scoperta

totalità, per l'assenza di ogni tentativo di rompere schemi abusati e frusti, ci deve far avvertiti di qualche cosa di più profondo. Si deve a Otto Rommel l'interpretazione, che ci sembra da condividere, dello *Alt-Wiener Volkstheater* come di un teatro che è tale in massimo grado, che è cioè un gioco accettato come tale, basato su un tacito presupposto, riconosciuto istintivamente da autori, attori e pubblico, riguardo al suo carattere fittizio, un teatro quindi nel quale la finzione viene sì stabilita mediante certi accorgimenti e certi meccanismi propri del teatro illusionistico (e rifiutati in epoca moderna solo da quello epico e dai suoi successori legittimi e illegittimi), ma nel quale tale finzione è anche favorita da una disposizione del pubblico a entrare nella magica sfera della rappresentazione, a credere l'incredibile e a non percepire la pur percettibilissima convenzionalità di scene, personaggi, avvenimenti e situazioni. Questo particolare rapporto con il pubblico, questo interscambio che rende possibile una finzione scenica altrimenti talora, a giudizio nostro, insostenibile, è uno degli elementi essenziali per comprendere a fondo la natura irripetibile della tradizione teatrale sviluppatasi attraverso un così lungo processo nella capitale absburgica.

9. — Con Ferdinand Raimund (1790-1836)[37] comparve nel 1814 sul palcoscenico dello *Josefstädter Theater* — dopo un oscuro inizio in provincia — dapprima solo il grande attore, l'interprete che — piegatosi al genere comico solo perché la complessione fisica non si conveniva ai ruoli tragici — sorprese presto critica e pubblico per l'estrema variabilità del suo stile, per la virtuosistica capacità di dar vita, nella medesima commedia, a più personaggi, tutti rappresentati con la stessa serietà professionale e la stessa minuziosa ricerca della perfezione. Le caratteristiche di Raimund attore si differenziano nettamente da quelle tra-

[37] Edizione delle opere in *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe,* a cura di F. Brukner e E. Castle, 7 voll., Wien 1925-1934.

dizionali impersonate ad esempio da Kasperl o Thaddädl ('tipi' che, pure, egli portò sulla scena), fondate sugli elementi più facili della comicità farsesca, o dal più recente e meno primitivo Staberl: Raimund infatti — ed è merito di Gleich averlo scoperto — può brillare nel modo più completo come attore allorquando si trova a impersonare figure la cui comicità non nasca da difetti esteriori o da disavventure casuali, ma sgorghi da una rappresentazione di debolezze e cadute al cui disegno non rimanga estranea anche una commossa, talora malinconica simpatia umana. La comicità raimundiana ha sempre un fondo serio, un residuo ultimo da cui — altrettanto efficacemente — si sarebbe potuto sviluppare un motivo tragico. Questa caratteristica, che senza nulla togliere alla natura comica del teatro popolare viennese, gli conferisce tuttavia uno spessore nuovo, ugualmente apprezzato da pubblico e critica, spinse nel giro di pochi anni tutti e tre i maggiori *Theaterdichter* contemporanei a scrivere per Raimund, ma i prodotti del loro mestiere apparvero ben presto inadeguati alla crescente consapevolezza del proprio valore da parte dell'ormai celebre artista. Nel 1823 Raimund si presentò per la prima volta come protagonista di una commedia scritta da lui stesso, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel,* riscuotendo un grande successo, che si rinnovò nell'opera successiva, *Der Diamant des Geisterkönigs* (1825).

Entrambe queste commedie — come del resto tutta la produzione di Raimund — appartengono al genere magico, ormai dominatore incontrastato delle *Vorstadtbühnen* viennesi, ma spiccano, rispetto alla massa di testi frettolosamente confezionati e quotidianamente portati sulla scena, per la loro fattura più armoniosa e organica, per la maggiore complessità e verità dei personaggi, per la ricchezza delle invenzioni comiche. Non se ne distinguono invece sostanzialmente quanto alla struttura generale, che è quella ormai consolidata propria di tale genere, con il tradizionale sovramondo che esercita il proprio potere sui mortali, ai quali alla fine spetta il premio per la virtù dimostrata, anche se, in Raimund, questa dimostrazione assume

un colorito di interiorità e viene guidata da motivazioni morali come presso altri autori raramente avviene.

L'originalità creativa di Raimund si manifesta appieno soltanto a partire dalle due commedie scritte nel 1826, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* e *Die gefesselte Phantasie.* Già in esse appare inoltre evidente anche la netta suddivisione della sua opera maggiore in due filoni distinti: l'uno — rappresentato dalla prima di queste commedie — ancora nella scia dello *Zauberstück* tradizionale, di cui vengono sviluppate e portate a compimento tutte le potenzialità espressive ignorate dai pur abili autori della produzione corrente e l'altro invece teso a dar voce — sempre attraverso lo strumento della fiaba — a un mondo ideale che sfiora sovente il limite tragico della condizione umana (pur coesistendo sempre, accanto alla linea tragica, quella comica, ineliminabile dal teatro popolare viennese), in una personalissima creazione che non ha precedenti nella lunga tradizione inaugurata dagli ormai lontani lazzi di Hanswurst.

In che consista l'originalità di Raimund anche nelle opere del primo filone, più fedele alla tradizione popolare, può essere indicato innanzi tutto nell'organicità, nell'intima necessità delle sue creazioni, che appaiono ben lontane dal casuale affastellamento di battute, situazioni e trovate comiche inserite in un'azione da esse indipendente, che contraddistingue i tipi più comuni di *Zauberstück.* Raimund non concede nulla alla ricerca dell'effetto comico, qualora esso non risulti organicamente dalla situazione o dall'azione. E ugualmente il 'miglioramento' dell'eroe o il superamento della prova impostagli per raggiungere la felicità (che sono i due schemi di intreccio prevalenti nello *Zaubermärchen,* cui anche Raimund si sottomette), non sono in lui il risultato di espedienti più o meno occasionali o di imposizioni esterne, ma il frutto di una maturazione interiore del personaggio, di un convincimento acquisito, di una conversione. Anche al di là, tuttavia, di questi caratteri di fondo, esistono singoli punti in cui appare il genio teatrale di Raimund in forme assolutamente originali. Esem-

plifichiamo brevemente [38]. In *Das Mädchen aus der Feenwelt* il punto nodale di tutta l'azione (in sé abbastanza banale) consiste nella punizione della tracotanza del protagonista, un contadino arricchito che vive in bagordi e dimentica gli obblighi contratti con una misteriosa trovatella da lui allevata. La punizione — che altri autori meno avvertiti avrebbero fatto consistere in più o meno mirabolanti e stravaganti interventi soprannaturali — avviene in maniera semplicissima, ma di estrema efficacia, tramite due figure allegoriche — la Gioventù e la Vecchiaia — delle quali la prima si congeda definitivamente dal protagonista e la seconda invece gli si affianca per non abbandonarlo mai più. Nel giro di pochi minuti egli, in un serrato, angoscioso crescendo, perde gli attributi dell'età fiorente e incanutisce piegandosi sotto il peso dei mali che il nuovo indesiderato amico gli apporta (II, 6-7). In questa scena non si può più parlare di allegorismo teatrale. La personificazione di forze universali non ha più nulla di astratto e di intellettualistico. Ciò che avviene sulla scena è il condensato di un'esperienza, quella dell'invecchiare, che è di tutti gli uomini, ma che non per questo cessa di essere drammatica per ciascuno, ed è un condensato risolto in puro spettacolo, in pura azione teatrale che lo spettatore rivive senza bisogno di un'interpretazione intellettuale, la quale sciolga il significato delle figure allegoriche. Basterebbe questa sequenza a fare di Raimund uno dei maestri della commedia europea.

Osservazioni analoghe potrebbero esser fatte a proposito di *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in cui il protagonista, un ipocondriaco odiatore del genere umano, giunge alla conversione finale proprio perché gli è dato sperimentare in prima persona quanto fosse odioso il suo stesso carattere. Rappelkopf — questo è il nome del personaggio — viene infatti trasformato dal solito intervento magico e assume le sembianze di un parente, mentre lo

[38] Sulla scorta di O. ROMMEL, *Alt-Wiener Volkskomödie*, p. 921 sgg.

spirito che ha cura di lui, assunte le fattezze dello stesso Rappelkopf, agisce come il vero Rappelkopf normalmente agirebbe (I, 1-14). Ne nasce una situazione che — al di là dello spunto moraleggiante che muove la commedia — risulta psicologicamente ben motivata e dialetticamente ricchissima: l'emergente coscienza di quale fosse il proprio abituale comportamento si incontra e scontra dapprima con la necessità di conservare la finzione delle sembianze contraffatte, per poi dar luogo a una crescente immedesimazione nel nuovo ruolo di castigatore del proprio difetto, fino a che si scatena un conflitto fra il nuovo senso di giustizia di cui si è fatto portatore il vero Rappelkopf nel suo attuale travestimento e la vecchia misantropia che ora viene interpretata dal falso Rappelkopf, ma che in sostanza è triste prerogativa del Rappelkopf vero. Tale conflitto psicologico, tipico di ogni reale conversione psicologica, appare tradotto senza residui in termini di efficacissima teatralità. Ciò che normalmente può venire solo raccontato, qui appare rappresentato, senza che lo strumento drammaturgico che rende possibile tale rappresentazione — l'intervento magico — risulti più appesantito da alcun residuo della sua originaria macchinosità teatrale. La scena 'reale' si svolge nel protagonista, e l'azione recitata appare quello che realmente è, ossia la traduzione scenica di un processo interiore in sé motivato, le ragioni della cui dinamica non dipendono da interventi esterni più o meno forzati.

Ciò che caratterizza l'altro filone della produzione raimundiana, quello aperto da *Die gefesselte Phantasie* e portato a compimento da *Moisasurs Zauberfluch* (1827) e *Die unheilbringende Krone* (1829), è una più accentuata dimensione allegorica al servizio di un impegno nuovo per il teatro viennese. Se infatti in genere tutto lo *Zaubermärchen* può essere inquadrato nella categoria di un razionalismo eudemonistico, finalizzato al raggiungimento della felicità attraverso la intellettualistica correzione degli errori che impediscono un ordinato inserimento dell'uomo nelle norme dell'etica sociale e se, quindi, il sovramondo magico vi appare sostanzialmente strumentale ri-

spetto al mondo umano, che è quello che effettivamente interessa, occorre dire che in Raimund — o almeno in questo suo gruppo di commedie — tale impostazione appare capovolta. Il vero protagonista diviene il sovramondo, le cui figure tuttavia non sono più i generici *clichés* più o meno animati da intenti parodistici che conosciamo dalla tradizione, ma assumono invece una densità nuova, una pregnanza figurativa e ideale che non può esser definita altro che metafisica. Si tratta di drammi allegorici, dichiaratamente tali, il cui interesse non si indirizza primariamente al destino individuale del protagonista, ma al conflitto di bene e di male, di cui quel destino è solo un'isolata occasione. Tanto è vero, che il ruolo del protagonista vi appare affatto secondario e la vera battaglia, l'intrigo risolutivo è di esclusiva pertinenza degli dèi (o geni, o spiriti). Nell'ultima di queste opere ad esempio, *Die unheilbringende Krone*, il protagonista — o quello che a stretto rigore tale dovrebbe essere, Kreon — viene addirittura allontanato dalla scena per quasi tutta la durata della commedia, e in sua vece chi ordisce la trama che sconfiggerà il 'Principe del mondo infero' è Lucinde, la 'Dea protettrice di Agrigento' (di cui Creonte era re).

Con queste commedie allegoriche, se non addirittura anagogiche, irrompe nel teatro viennese una carica ideale, una tensione metafisica che supera ampiamente i limiti propri del teatro popolare, anche se esse innegabilmente assumono e sviluppano elementi in questo già presenti. Il mondo di Raimund, quale appare in tali commedie, è infatti l'ultima manifestazione di una tradizione barocca che — come s'è visto — proprio nella drammaturgia spettacolare delle *Maschinenkomödien* delle scene popolari aveva trovato un residuo spazio in cui esprimersi. Ma in Raimund non sopravvive soltanto l'apparato scenico, il complesso congegno teatrale che aveva mostrato incredibili capacità di perfetto funzionamento lungo la pluridecennale storia degli *Zauberstücke*: in lui infatti, per l'ultima volta forse nel teatro europeo, la struttura teatrale barocca si fa nuovamente portatrice di un 'discorso' metafisico, di una vicenda in cui si scontrano gli eterni prin-

cìpi della luce e delle tenebre, del bene e del male [39]. Ricondurre Raimund, tuttavia, esclusivamente agli schemi ideali barocchi, sarebbe una forzatura della realtà storica, giacché, pur frammezzo a un mondo di conflitti metafisici, emerge un'impostazione riconducibile alla più tipica teodicea illuministica (e questa mescolanza di eredità barocca e illuministica è un tratto tipico del *Biedermeier* austriaco, di cui Raimund si rivela un rappresentante eminente). I conflitti sono destinati infatti immancabilmente a una soluzione positiva. Sul finale trionfo del bene non esistono dubbi reali, la tensione drammatica verte sul come ciò avverrà, non tanto sulla possibilità di una sconfitta delle forze positive. Questo ottimismo di fondo, che male si concilierebbe con un totale inserimento di Raimund nelle categorie del barocco, non è un accomodamento del poeta alle esigenze commerciali dello *happy-end* [40], ma risponde all'intima sua convinzione, alla visione di un ordine fondamentale del mondo, solo superficialmente turbato dal male, che è quella che gli ha permesso, malgrado certe caratteristiche psicologiche di ipocondria e le drammatiche esperienze sentimentali, di riuscire poeta comico e non tragico.

Occorre rilevare, a questo punto, anche certe debolezze delle commedie di questo filone, che malgrado la ricchezza

---

[39] Al riconoscimento della presenza di un'eredità barocca in Raimund — che è generalmente accettata dalla critica: cfr. per tutti R. BAUER, *La Réalité royaume de Dieu*, cit., che identifica nel barocco uno degli elementi essenziali per comprendere l'originalità del teatro austriaco nel sec. XIX; su Raimund in particolare le pp. 137-172 — si sottrae H. KINDERMANN, *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, Wien-Leipzig 1940. Egli sottovaluta il debito di Raimund anche rispetto al teatro popolare di Vienna, e cerca di vedere il commediografo austriaco nell'ambito del romanticismo tedesco.

[40] Si pensi al caso di *Der Verschwender*, al quale Raimund, pur a ciò sollecitato, negò un finale conciliante perché esso non sarebbe stato commisurato alla colpa che il protagonista doveva espiare. Cfr. il suggerimento del direttore del teatro di Amburgo F. L. Schmidt e la risposta del poeta in F. RAIMUND, *Sämtliche Werke*, cit., IV, rispettivamente p. 490 e p. 499.

ideale che le caratterizza, o meglio proprio a causa di essa, appaiono spesso ìmpari al còmpito di fondere in un superiore equilibrio le ragioni di un conflitto di princìpi ultimi con le linee di comicità inerenti alla natura stessa del teatro viennese, nella cui storia Raimund si inscrive come il coronamento massimo. Queste commedie soffrono infatti tutte di uno scompenso di fondo, dovuto al coesistere di due linee che non raggiungono una fusione veramente organica: una linea ' seria ' di rilevanza metafisica, e una comica, impersonate di regola quella dai personaggi del sovramondo magico e questa da qualche sprovveduto rappresentante del mondo austriaco inserito in modo drammaturgicamente più o meno avventuroso nell'azione principale. La strada da esse aperta era nuova e forse al genio di Raimund è stato negato il tempo e sono mancate le condizioni necessarie all'elaborazione di tutte le possibilità espressive in esse implicite. Non ultima, forse, tra queste condizioni negative è da considerare la mancanza di un'accoglienza adeguatamente calorosa da parte del pubblico. Lo scarso successo sembra da ricondurre tuttavia meno alle loro imperfezioni drammaturgiche (il pubblico continuava ad affollare i teatri per applaudire opere assai più rozze e ricche di contraddizioni strutturali assai più marcate), che alla loro sostanziale novità, cioè appunto alla presenza di una problematica ' seria ' che, pur risolta ottimisticamente, contraddiceva alle regole non scritte di un teatro ormai configuratosi definitivamente, lungo oltre un secolo di storia, secondo caratteristiche di puro intrattenimento. Con Raimund il teatro popolare viennese si avvia a osare il primo passo, almeno parziale, oltre i propri confini, anche se in una direzione organicamente coerente alle proprie linee di sviluppo. Una vita e un'attività teatrale più lunghe avrebbero forse permesso a Raimund di sviluppare appieno le novità potenziali insite nella propria opera e di avviare le *Vorstadtbühnen* a una svolta decisiva. Nella realtà, troncata a 46 anni la sua vita, egli rimase sul limite estremo delle possibilità offerte da tale teatro come concretamente s'era venuto configurando.

L'ultima commedia di Raimund è *Der Verschwender*

(1834) e può venire inscritta nel primo dei due filoni in cui abbiamo raggruppato la sua opera. Questo *Original-Zaubermärchen* narra i tre momenti fondamentali della vita del ricchissimo Julius von Flottwell, prodigo dilapidatore delle immense ricchezze accumulate dal padre grazie al segreto aiuto della fata Cheristane. Nel momento in cui costei deve abbandonare la terra, egli viene affidato alla protezione dello spirito Azur, che ha il compito di guidarlo verso il riconoscimento del suo errore, poiché nel libro del destino non è prescritto per Flottwell se non ciò che la sua stessa libertà lo porterà a fare (« [...] da er frei von allen Schicksalsketten, / Kann ihn sein Ich auch nur von Schmach erretten »: I, 10). Tre anni dopo la dipartita di Cheristane, vediamo Flottwell impegnato in una folle gara di prodigalità per conquistare la mano di una fanciulla, circondato da parassiti e da adulatori, incapace ormai di riconoscere la vera virtù e sicuro per contro di poter procurare la felicità a sé e agli altri attraverso l'uso della sua inesauribile ricchezza. A richiamarlo invano alla considerazione della illusorietà del suo tentativo compare ripetutamente una misteriosa e inquietante figura di mendicante (che è in realtà lo spirito Azur), cui Flottwell, in parte per sincera compassione e in parte cedendo alle sue insistenze, fa ricche elemosine. Vistasi preclusa la possibilità di sposare la fanciulla amata con il consenso del padre, Flottwell fugge con lei abbandonando il nuovo, sontuoso palazzo che s'era fatto costruire. Il terzo atto si svolge dopo un nuovo intervallo di dodici anni. Flottwell torna vecchio e stanco e ridotto ormai in miseria al paese che era stato teatro della sua prodigalità, per apprendere che il suo *Kammerdiener* Wolf, in cui aveva riposto un tempo piena fiducia, si era in realtà arricchito a dismisura approfittando della sua confidenza, fino al punto di acquistare il palazzo un tempo appartenente a Flottwell. L'unico che nel vecchio mendicante riconosce l'antico splendido padrone è un fedele servitore, Valentin, che lo vuole accogliere in casa sua. A ciò si oppone la moglie Rosa, preoccupata per il bilancio familiare. Allontanatosi quindi a sua insaputa dalla misera dimora di Valentin, Flottwell si reca

alle rovine del vecchio palazzo dei padri per lasciarvisi morire, ma un ultimo intervento magico gli rivela un piccolo tesoro, costituito dai doni che lui stesso aveva fatto un tempo al misterioso mendicante: sarà questo tesoro a permettergli di sottrarsi alla miseria e di vivere gli anni che gli rimangono senza ristrettezze e sanato dalla sua follia.

Già questo mero riassunto consentirà di cogliere concretamente un primo dato del teatro di Raimund, e cioè la sua aderenza allo schema generale dello *Zauberstück*, costituito da un intervento soprannaturale avente lo scopo di correggere un errore o un vizio. Esso si inscrive quindi apparentemente senza residui nel genere del *Besserungsstück*. L'intervento soprannaturale, pur non avendo uno spazio grandissimo rispetto alla ' media ' di questo genere, è preso sul serio, senza nessun margine di ironia o meno che mai di satira (ironia e satira che per altro non erano assenti in altri drammi fiabeschi dell'epoca)[41]: la serietà con cui è delineata la figura di Cheristane viene anzi ulteriormente accentuata dal legame amoroso che la lega a Flottwell, e che fa assumere una coloritura nettamente patetico-sentimentale al suo addio alla terra alla fine del primo atto. Nel caso di Azur poi questa serietà si carica

[41] Anche in Raimund del resto non mancano esempi di una trattazione parodistica dell'apparato magico sovrannaturale, ad esempio in *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823), ove compare tra l'altro Tutu, il re di un'isola fatata, il quale è totalmente privo di poteri magici e anzi in preda ad angustie molto ' umane ' di carattere economico. L'effettiva funzione magica, inoltre, è racchiusa in tre talismani che agiscono alquanto meccanicamente e risultano pertanto ironicamente poco ' credibili '. Non manca anche qualche accenno allo scemare della ' fede ' nel sovramondo fatato (« Ich kenne diese Menschen. Uns Feen selbst schont ihre Sucht zu spotten nicht mehr! »: I, 1). L'intonazione prevalente, tuttavia, è data da un ottimismo di fondo sulle possibilità dei talenti magici di volgere al meglio i destini umani. La loro parodia — come del resto avviene di regola anche negli altri numerosi *parodierende Zauberstücke* degli anni della Restaurazione — pur sorridendo dei mitici abitatori del cielo, non intacca sostanzialmente la consistenza dell'amabile finzione che assegna ai celesti il compito di garantire l'immancabile finale prevalere della virtù sul vizio.

addirittura di connotazioni sinistre e inquietanti nella figura del misterioso mendìco, che si rivelerà anticipazione profetica del destino dello stesso Flottwell.

Ciò che da un riassunto non può invece ricavarsi è la misura in cui Raimund vivifica la sostanza degli *Zauberstücke* contemporanei attraverso l'attribuzione di nuovi contenuti ideali a questi schemi convenzionalmente recepiti. Già l'accento posto così chiaramente, nelle parole citate, sulla libertà non condizionata da vincoli del destino, pone d'un colpo la vicenda di Flottwell in una sfera ben diversa da quella solita del genere magico e ci indica che la vera battaglia sarà combattuta non tanto dalle fate e dagli spiriti, ma soprattutto all'interno del protagonista. In effetti, pur senza svuotare di significato l'intervento sovrannaturale, Raimund gli attribuisce una funzione di stimolo, di sollecitazione verso una maturazione interiore e non di condizionamento esterno o di coartazione paternalistica per conseguire a qualunque costo un ' miglioramento ' del protagonista. Il Flottwell che vediamo alla fine della commedia è un altro uomo rispetto al prodigo iniziale, ma è un altro grazie a un ravvedimento, non solo in seguito al mutamento delle sue condizioni materiali. La presenza di una ' mano ' genialmente superiore conferisce a questa ripresa di uno schema drammaturgico ampiamente risaputo una validità umana che non trova confronti fra i testi del medesimo genere. Se analizziamo poi la comicità di *Der Verschwender*, dovremo constatare un dato sorprendente: questa commedia non è affatto comica nel senso in cui possiamo affermarlo ad esempio dei testi dei ' tre grandi ' che abbiamo esaminato. Solo due scene possono essere ricondotte al tipo di comicità aperta che abbiamo fin qui conosciuto. E di esse la prima ha una tonalità di fondo così amara, nello smascheramento della corruzione e dell'ipocrisia del servo Wolf, da smorzare in qualche modo il riso[42]. È la scena in cui Wolf si lascia corrompere dal-

[42] L'altra è costituita da una divertita satira dell'amore per la natura ' pittoresca ' (qui nella figura di una poverissima vecchia) a spese di un genuino senso di umanità: II, 5.

l'architetto Sockel che intende aggiudicarsi i lavori di costruzione del nuovo palazzo:

> SOCKEL. Liebster Herr Kammerdiener, ich weiß, es hängt nur von Ihnen ab. Der gnädige Herr bekümmert sich nicht darum, er ist zu leichtsinning. Ich geb Ihnen tausend Gulden Konventionsmünze.
>
> WOLF. Herr! — Was unterfangen Sie sich —!
>
> SOCKEL. Ich unterfange mich, Ihnen noch fünfhundert Gulden zu bieten.
>
> WOLF. Sie häufen ja Beleidigung auf Beleidigung —!
>
> SOCKEL. Freilich, ich bin der brutalste Kerl auf der Welt! Aber jetzt bin ich schon in meiner Grobheit drin, ich muß Ihnen noch fünfhundert Gulden antragen.
>
> WOLF. Halten Sie ein! Sie empören mich mit solchen unmoralischen Zumutungen!

A questa schermaglia — che lo spettatore sa essere del tutto fittizia, giacché in precedenza Wolf ha manifestato l'intenzione di « spremere questo limone » — il servitore pone fine solamente quando la cifra è abbastanza alta, e lo fa fingendo una commossa partecipazione alle cure di un padre di famiglia:

> WOLF. Sie sind Familienvater! Sie haben fünf Kinder! Warum haben Sie das nicht gleich gesagt? Und der andere Baumeister hat vielleicht keine Kinder?
>
> SOCKEL. Kein einziges!
>
> WOLF. Ah, da müssen Sie ja den Bau erhalten! Das wär ja die höchste Ungerechtigkeit!
>
> SOCKEL. O Sie edelmütger Mann!
>
> WOLF. *Jetzt* kann ich Ihr Geschenk annehmen. Aber Sie müssen mir versprechen, ein Meisterstück für die Ewigkeit hinzustellen —
>
> SOCKEL. Zehn Jahre keine Reparatur!
>
> WOLF. Denn der Vorteil meiner gnädgen Herrschaft geht mir über alles!
>
> SOCKEL. (*weinend*) Große Seele! (I, 5)

Per il resto, la comicità della commedia è quasi interamente a carico della figura di Valentin, il cameriere onesto e fedele, anche se piuttosto limitato e amante forse un po' troppo appassionato del vino, fidanzato e poi sposo

di Rosa, la quale è a sua volta figura simpaticissima di donna svelta di lingua, vivace di intelligenza, pepata e pungente e pronta a scaricare sull'innocuo Valentin le sue rapide furie. Si tratta, tuttavia, di una comicità assai sottile, disegnata con finezza di tratto, affidata all'affettuosa contemplazione di una virtù che non cessa di essere grata per il fatto di nascere da un'umanità semplice e sprovveduta. Non mancano spunti farseschi (Valentin deduce astronomici onorari per i cantanti in Inghilterra dal fatto che si parla di 'Pfundnoten' — ogni nota un *Pfund* —, confondendo tra i significati di 'nota' e 'banconota' ed equivocando tra 'sterlina' e 'libbra', sì da ritenere che al trasporto di tali somme si richiedano, tanto esse sono enormi e pesanti, addirittura carri a cavalli: I, 6); in genere, tuttavia, si tratta di sottolineature lievi e garbate. Il fedele servo è preoccupato perché il Herr President non intende concedere la mano della figlia a Flottwell. Egli e la fidanzata vantano aderenze — comicamente insignificanti — presso la casa del presidente (« Ich bin sehr gut bekannt dort, denn das Stubenmädel ist meine beste Freundin », « Ich auch. Der Kutscher schätzt mich ungemein. Und der führt das ganze Haus. »: II, 1) e nello sforzo di trovare un modo per aiutare il padrone, l'ingenuo Valentin progetta addirittura di andare lui a parlare « vernünftig » con il presidente, il che naturalmente nella società della Restaurazione, e in Austria, è una palese storditaggine, anche se dettata dal buon cuore. Quando poi, verso la fine della vicenda, Flottwell viene condotto da Valentin nella propria povera casa e presentato alla numerosa e turbolenta prole, abbiamo un altro esempio della comicità raimundiana più serena e distesa. Esteriormente riconducibile, in altre meno accorte mani, al genere meccanico di comicità di cui ci ha offerto qualche saggio, ad esempio, Gleich, essa è qui in realtà illuminata da una interiore serietà nella contemplazione del quadretto familiare, che ne fa un piccolo capolavoro di affettuosa canzonatura appena accennata: « Spazieren Euer Gnaden nur herein! (*Hansel geht vom Fenster weg.*) Fallen Euer Gnaden nicht über den Buben! Wer hat ihn denn da mitten ins

Zimmer hergesetzt? Ich bitt um Verzeihung, es ist alles in Unordnung. Einen saubern Sessel heraus! (*Michael läuft ins Kabinett und bringt einen hölzernen Stuhl.*) Jagts die Gans hinaus! Die Hobelschatten weg! (*Hiesel tut es. Valentin zu Michael*) Einen Polster bring! (*Michael läuft fort und stolpert.*) Jetzt wirft er das Leimpfandel um. Wie gfallt Euer Gnaden denn die Wirtschaft? (*Michael bringt einen Bettpolster.*) Was treibst du denn, hättest gar ein Tuchet gebracht! (*Jagt ihn fort damit. Zu Flottwell*) Ich bitt, Platz zu nehmen. Lieserl, wo bist du denn? Komm doch herein! Alle Kinder! (*Liese, alle Kinder bis auf Hans.*) Wo ist denn der Hansel? » (III, 6). La comicità di Raimund non invita al riso ma al sorriso ed è, nelle sue motivazioni recondite, sempre quanto mai ' seria ', perché si riallaccia a valori umani — positivi o negativi — profondamente sentiti. Nella sua rinuncia al mero *Spaßmachen* e nel suo sgorgare dalle regioni più essenziali dell'umano, essa si differenzia sostanzialmente dalla ricerca comica fine a se stessa degli altri autori del teatro viennese precedente e contemporaneo.

Non sarà inutile soffermarci ancora su un ultimo essenziale ordine di considerazioni volte a illuminare il personalissimo mondo raimundiano. La ' follia ' da cui Flottwell deve guarire è la prodigalità, lo sperpero del denaro. In nessun'altra commedia di Raimund si parla tanto di denaro come nel *Verschwender*: eppure se ne parla in uno spirito sostanzialmente indifferente al problema economico. La prodigalità, ma una prodigalità di fondo, tutta interiore, sembra essere la caratteristica non solo del personaggio, ma anche dell'autore. La ' colpa ' di Flottwell infatti può esser vista nell'insipienza di chi non sa apprezzare nel suo giusto valore il denaro e quindi, dilapidate scioccamente le proprie sostanze, finisce i suoi giorni in miseria. Non v'è dubbio che una parte della ' morale ' della *pièce* sia proprio in questa verità abbastanza banale. A ben vedere, tuttavia, la colpa di Flottwell appare originata soprattutto da due ordini di motivi differenti tra loro. L'uno è dato da una volontà prometeica di felicità, che impiega le ricchezze senza limite per appagare un

edonismo il quale, per essere privo di eccessi viziosi, non è per questo meno disordinato. L'altro è un consapevole cozzare contro la ' maestà ' del denaro, contro il principio stesso dell'importanza del denaro nella vita umana, e ciò in primo luogo al fine di distribuire felicità, di rendere gli altri partecipi di una felicità (intesa spesso, per altro, nel senso più banale di una vita di banchetti e di lusso) che un uso oculato ed egoistico del patrimonio — tendente a conservarlo e accrescerlo — non potrebbe loro concedere. Questo proposito è espresso in forma baldanzosa all'inizio della storia (« Oh, wär ich überreich! Ich wünscht es nur zu sein, um meine Schätze mit der Welt zu teilen. Was ist der Mammon auch! Das Geld ist viel zu sehr geachtet. Drum ists so stolz! Es will nie in des armen Mannes Tasche bleiben und strömt nur stets dem Reichen wieder zu. »: I, 9) e ritorna alla fine come pentita consapevolezza della propria passata tracotanza contro il principio economico che regge il mondo: « Ich habe mich / Versündigt an der Majestät des Goldes. / Ich habe nicht bedacht, daß dies Metall / Sich eine Herrschaft angemaßt, vor der / Ich hätt erbeben sollen, weil es auch / Mit Schlauheit, die bewundrungswürdig ist, / Das Edle selbst in seinen Kreis gezogen. / Wer fühlt sich glücklich, der durch Wohltun einst / Ein Arzt der Menschheit war und dem es nun / Versagt, weil ihm die güldene Arznei / Gebricht, wodurch die kranke Welt genest » (III, 10). Malgrado queste parole, tuttavia, riesce difficile concepire la necessità morale di una punizione così dura per una ' colpa ' dettata almeno in buona parte dalla volontà di distribuire felicità. E se così pur fosse, se cioè si riconoscesse in Raimund la visione di un mondo retto da un principio economico determinante, normatore, occorrerebbe fargli carico di una estrema genericità nella formulazione di questa sua concezione, la quale, per di più, contrasterebbe con tutto il mondo ideale raimundiano quale compare nelle altre opere. Allora sarà forse da rilevare — al fondo della condanna della *Verschwendung* — non un improvviso e difficilmente sostenibile economicismo, ma piuttosto una

presa di posizione di carattere umano-metafisico. Il condizionamento del mondo ad opera del denaro non viene riconosciuto elemento necessario, ma solo occasionale e contingente anche se reale. Ad esso Flottwell non riconosce ' maestà ' se non in quanto (*weil*) esso è strumento per compiere il bene (*das Edle*); la sua sottomissione alla sacralità del denaro non è determinata dall'accettazione di un principio materialistico-economico (di tipo, ad esempio, marxista *ante litteram*) cui sia giocoforza inchinarsi, ma dall'acquisita consapevolezza di aver sciupato il denaro nel modo sbagliato, senza trarne quel bene che esso, quale « aureo medicamento », può apportare al « mondo malato ». Quello che parrebbe l'economicismo di Raimund si rivela in tal modo paradossalmente un anti-economicismo, ossia un riconoscere importanza al denaro solo in quanto strumento di ' bene ' e non quale forza storica condizionatrice del mondo sociale. Non sfuggirà la radice moralistica di questa visione, il cui interesse per noi deriva tuttavia dal suo valore di una embrionale consapevolezza, anche nel sognante e fantastico Raimund, del carattere mercantilistico dell'epoca e di una sua soluzione, sia pure affatto utopistica e irreale in quanto assolutamente inadeguata ai problemi posti dall'emergente economicismo liberale. È forse superfluo sottolineare che una densità problematica come quella cui qui s'è fatto un fuggevolissimo cenno, è un altro di quei tratti che portano Ferdinand Raimund a trascendere i confini della « Schaubühne ohne höhere Ansprüche », nella cui storia per altro egli rimane sostanzialmente inserito.

10. — Scriveva nel 1833, in un libro di memorie viennesi, il prussiano Willibald Alexis: « Fuit Ilium! Mit jenem beweglichen, von der Lust geborenen, vom Momente täglich Nahrung schöpfenden Volkstheater ist es aus. [...] Es scheint mir seinen Lebenslauf durchgemacht zu haben [...] »[43]. *Der Verschwender* è messo in scena da Raimund nel 1834 (l'autore morirà nel 1836) ma l'intervallo che lo separa dalla commedia precedente (del 1829) è insolitamente lungo. Allorché quindi Willibald Alexis scriveva queste parole, anche l'autore-attore che già nella coscienza dei contemporanei impersonava il coronamento del teatro popolare, sembrava ammutolito. I ' tre grandi ' avevano ormai da lungo tempo dato tutto quel che potevano dare e si rivelavano chiaramente esauriti e incapaci di rinnovarsi. La crisi economica di cui soffrivano endemicamente i teatri popolari, inoltre, si aggravava e minacciava di soffocarli, mentre l'unico di essi che sembrava avviarsi a una fiorente solidità, il *Theather an der Wien*, raggiungeva tale meta sotto la direzione di un impresario, Karl Carl, di tipo completamente nuovo, assai più imprenditore, uomo d'affari aggressivo e senza scrupoli, che non capocomico alla vecchia maniera, paternalistica e patriarcale, ma spesso animata da entusiasmo e passione. E proprio sotto questo nuovo impresario era apparso, sì, da due anni, sulle scene del *Theather an der Wien*, un nuovo attore-autore che prometteva molto, Johann Nestroy (1801-1862), ma anch'egli mostrava tratti di un'originalità di fronte alla quale all'ammirazione si mescolava la sorpresa e addirittura un certo turbamento per l'inusitata aggressività e il ' cinismo ' della sua arte. Più che un rinnovamento, la sua poteva sembrare una novità *tout court*, rispetto al vecchio teatro: e proprio l'esistenza del problema della misura in cui sia possibile riconoscere l'appartenenza di Nestroy alla vecchia tradizione delle *Volksbühnen* viennesi, — problema aperto anche per la critica d'oggi e non solo per il pubblico d'allora[44] — consiglia

[43] W. ALEXIS, *Wiener Bilder*, Leipzig 1833, p. 218.

[44] Un'ampia raccolta di testimonianze contemporanee sulla recezione e la valutazione dell'opera nestroyana è presentata da Rommel nella monografia che accompagna l'edizione critica JOHANN NESTROY, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, a cura di F. Brukner e O. Rommel, 15 voll., Wien 1924-1930, nel XV volume. In tale studio, come nell'introduzione alla scelta di opere JOHANN NESTROY, *Gesammelte Werke*, 6 voll., Wien 1948-1949, 1962², I vol., e nel capitolo *Johann Nestroy. Das Alt-Wiener Lokalstück wird große Satire*, in *Alt-Wiener Volkskomödie*, cit.,

di considerare esaurita quanto meno la stagione più tipica o più ' pura ' di tale teatro con la morte di Raimund. Ad esso fra l'altro — dato questo che doveva sfuggire anche a un osservatore attento ma legato all'ottica contemporanea quale Willibald Alexis — veniva a mancare, proprio a partire dall'inizio degli anni '30, la base etnico-sociale che era stata uno dei presupposti del suo sviluppo. È da quegli anni, infatti, che data l'avvio della trasformazione di Vienna da patriarcale *Residenz* burocratica e agricola, a nucleo industriale: processo che, alterando la composizione della popolazione cittadina (a causa dell'afflusso di manodopera anche da regioni lontane), rompendo la vecchia stratificazione sociale degli *Stände* feudali e mutando tutte le condizioni di vita, spezzava tra l'altro l'originaria compattezza culturale della ' base ' popolare, da cui traevano la maggior parte del pubblico i teatri periferici (dai quali essa verrà presto esclusa ancor più nettamente a causa dell'aumento dei prezzi dei biglietti)[45]. Una trasformazione di tal genere doveva riuscire fatale a un organismo come quello del teatro popolare viennese, una delle condizioni del cui sviluppo era stato proprio l'istintivo e ininterrotto collegamento fra scena e platea.

---

pp. 927-975, Rommel sostiene la sostanziale appartenenza del giovane Nestroy alla tradizione del teatro popolare, in particolare nella sua trattazione dello *Zauberstück*. Proprio nell'uso dell'apparato magico invece, che egli giudica intimamente dissacrato, S. DIEHL (*Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum 'Konfusen Zauberer' und zum 'Zauberer Sulphur'*, Bad Homburg - Berlin - Zürich 1969) vede la prova della novità sostanziale già del primo Nestroy rispetto al mondo ingenuo delle vecchie scene popolari. Sull'argomento cfr. A. DESTRO, *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy*, Napoli 1972, pp. 7-47 (di imminente pubblicazione).

[45] Sulle trasformazioni sociali nell'Austria del *Vormärz* cfr. il denso e ancor oggi interessante *pamphlet* di VIOLAND, *Die sociale Geschichte der Revolution in Österreich*, Leipzig 1850; inoltre J. MARX, *Die wirtschaftlichen Ursachen der Revolution von 1848 in Österreich*, Graz-Köln 1965 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 51) e F. TREMEL, *Wirtschaftsgeschichte Österreichs*, Wien 1969, p. 310 sgg.

In effetti — a parte il ' fenomeno ' personalissimo di Nestroy, che si colloca decisamente al di fuori della vecchia tradizione rompendo proprio con uno dei suoi tratti caratterizzanti, vale a dire la rinuncia a ogni problematicità, l'ottimismo facile ed evasivo, il ' disimpegno ' sorridente e bonario, sì da apparire per la sua originalità, più che un continuatore, un eversore della vecchia tradizione dei cui materiali drammatici pur sa ancora fruire, ultimo, con spirito originale — il teatro popolare dopo Raimund è un fenomeno chiaramente epigonale, senza sbocchi né personalità capaci di creare prospettive nuove. Sugli stessi palcoscenici si affermerà di lì a poco un altro genere di spettacolo leggero, l'operetta. Ma sarà un ' prodotto ' culturale diverso per un pubblico ormai profondamente diverso, lontano dal gusto dell'ingenua comicità popolaresca che aveva avuto il suo centro nel *Theater in der Leopoldstadt*. Vienna aveva cessato — almeno per buona parte — d'essere la vecchia Vienna di Hanswurst, Kasperl e Staberl. Con essa non poteva non finire anche il teatro che per oltre un secolo ne era stato una delle espressioni più vitali.

ALBERTO DESTRO

DIE MAGIERGESCHICHTE IN OTFRIDS « LIBER EVANGELIORUM »

Artifizielle Strukturen und pneumatischer Gehalt

I. Die Stellung der Magierperikope in der Komposition des ersten Buches

Otfrid von Weißenburg stellt der Magiergeschichte zu Beginn seines Kapitels I, 17 (*De stella et adventu magorum*) einige theoretische Aussagen voran, mit denen er in poetologischer Selbstbesinnung die formale Position dieser Perikope im künstlerischen Bauplan des ersten Buches motiviert:

Nist mán nihein in wórolti thaz sáman al irságeti,
wio manag wúntar wurti zi theru drúhtines gibúrti.
Bi thíu thaz ih irduálta, thar fórna ni gizálta,
scál ih iz mit willen nu súmaz hiar irzéllen.

(I, 17, 1-4)

Während die Verse 1-2 nach Ansicht H. Borks einfach « darauf anspielen, daß die Geburt des Heilands von den Evangelisten verschieden ausführlich berichtet wird »[1],

[1] H. Bork, Chronologische Studien zu Otfrids Evangelienbuch, Leipzig 1927, S. 145; vgl. II, 3, 1 ff.; in ähnlicher Weise wie Otfrid verknüpft Sedulius in seinem « Carmen paschale » die Magiergeschichte mit der Darstellung der Geburt Christi und des Hirtenbesuches: *Talia Bethleis dum signa geruntur in oris, / Eoi uenere magi...* (lib. II, 73 f., CSEL 10, S. 49); vgl. C. Marold, Otfrids Beziehungen zu den biblischen Dichtungen des Juvencus, Sedulius, Arator, « Germania » 32 (1887), S. 399.

glaubt E. Behringer aus diesen in die Form der Unfähigkeitstopik gekleideten Langzeilen einen polemischen Unterton herauszuhören [2], der sich unserer Auffassung nach allenfalls gegen die Verfasser der Apokryphen richten kann, die nach Ausweis der unkanonischen Kindheitsevangelien in besonderer Weise bestrebt waren, die Geburts- und Jugendgeschichte Christi durch wunderbare Ereignisse und legendäre Züge auszugestalten. Daß Otfrid mit der dritten Langzeile die Rückkehr zu der matthäischen Vorlage seines Kapitels I, 8 signalisiert, wie O. Erdmann [3] und F. Bechert [4] meinen, läßt sich nach unserem Befund aus dem Text nicht eruieren, wenngleich der Autor in den Lektionen I, 8 und I, 17 jeweils im Anschluß an Matthäus ein vergangenes Geschehen in seiner auf dem lukanischen Bericht basierenden Erzählung nachholt. Auf jeden Fall weist der Dichter zu Anfang des Kapitels I, 17 prononciert darauf hin, daß er mit klarer Absicht und in vollem Bewußtsein der synoptischen Problematik eine Begebenheit in seine *narratio* einfügt, die sich seiner Ansicht nach schon sehr viel früher zugetragen hat, so daß für den Leser oder Hörer der Eindruck entsteht, daß der *ordo naturalis* der zeitlich ablaufenden biblischen *historia* zu dem *ordo artificialis* der poetischen Darstellung in Spannung tritt. Das vermag in eklatanter Weise die Umkehrung der Geschehnisfolge in der rekapitulierenden Schilderung des Kapitels II, 3 (11-22) zu bestätigen, mit der Otfrid nach dem Vorbild Augustins den chronologischen *consensus evangelistarum* durchsichtig macht [5], schließt sich doch hier unmittelbar an den Besuch der *pastores* die Ankunft und Anbetung der *magi* an [6]. Da der Evangelist Lukas seinen relativ ausführ-

[2] E. Behringer, Krist und Heliand, Würzburg 1870, S. 16.

[3] Otfrids Evangelienbuch, hg. von O. Erdmann, Halle 1882, Kommentar, S. 368.

[4] F. Bechert, Über die Entfernung vom Heliand zu Otfrids Evangelienbuch, Diss. (Masch.) Tübingen 1947, S. 30.

[5] Augustin, De consensu evangelistarum, lib. II, cap. V, CSEL 43, S. 106 ff.

[6] vgl. A. Masser, Bibel, Apokryphen und Legenden, Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des deutschen Mittelalters, Berlin 1969, S. 166/7.

lichen Bericht über die Geburt und frühe Kindheit Jesu mit der Darstellung Christi im Tempel abschließt und den Faden seiner Erzählung erst wieder nach einer langen Zeitspanne mit der Perikope vom zwölfjährigen Jesus im Tempel aufnimmt, eröffnete sich für den Weißenburger Dichter die seinen künstlerischen Intentionen entgegenkommende Möglichkeit, den thematisch einheitlichen Matthäusbericht über den Besuch der Magier, die Flucht nach Ägypten, die Ermordung der bethlehemitischen Kinder durch Herodes und die Rückkehr der Heiligen Familie nach Palästina zusammenhängend in die breite chronologische Lücke der lukanischen Erzählung einzuordnen.

Dieselbe Abfolge der biblischen Ereignisse, die aus einer ähnlichen Einschaltung des matthäischen Berichts in den Erzählzusammenhang des Lukas resultiert, begegnet schon in dem Bibelepos des Juvencus « Evangeliorum libri quattuor » sowie im althochdeutschen Tatian und im altsächsischen Heliand [7], sie liegt auch dem kirchlichen Perikopensystem zu Grunde [8], dem Otfrid, wie ein großer Teil der Forschung supponiert, bei der Selektion der Vulgataquellen und bei dem Kapitelaufbau seines Werkes weitgehend gefolgt ist [9]. Im Hinblick auf die Chronologie der Geschehnisse orientiert sich Otfrid jedoch nicht am Tatian und am Heliand, die wohl auf Grund der biblischen Aussagen von Mt 2, 7 und Mt 2, 16 genau wie der Pseudo-Matthäus [10] und die im « Opus imperfectum

[7] vgl. H. Bork, a. a. O., S. 145 u. S. 152-155.

[8] vgl. A. Masser, a. a. O., S. 166; vgl. das Perikopenverzeichnis im Codex Guelferbytanus 26 Weissenburg, fol. 269r-269v. Für die freundliche Überlassung der Mikrofilme bedanken wir uns herzlich bei der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel.

[9] vgl. A. E. Schönbach, Otfridstudien I, « ZfdA » 38 (1894), S. 209-217; H. de Boor, Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung, München 71966, S. 81; W. Haubrichs, Ordo als Form, Strukturstudien zur Zahlenkomposition bei Otfrid von Weißenburg und in karolingischer Literatur, Tübingen 1969, S. 13/4.

[10] Cap. 16, Evangelia Apocrypha, hg. von C. Tischendorf, Leipzig 21876 (Repro-Nachdruck Hildesheim 1966), S. 82; W. Bauer, Das

in Matthaeum » tradierte « Scriptura Seth »[11] die Magier erst zwei Jahre nach der Geburt Jesu im Heiligen Land eintreffen lassen, sondern der Autor des «Evangelienbuches» schließt sich einer andern überlieferten Auffassung an, welche die Ankunft der Magier in einen engen temporären Konnex mit der Geburt Christi stellt. Diese Zeitkonzeption begegnet schon früh im « Protevangelium Jacobi »[12] und in der Handschrift D des Ps.-Matthäus[13], die ebenso wie Augustin, Ps.-Hieronymus und Ps.-Alkuin den Besuch der Magier auf den dreizehnten Tag nach der Geburt Christi datiert[14], eine Anschauung, die auch der kirchlich-liturgischen Festordnung entspricht, nach welcher seit Mitte des vierten Jahrhunderts im Westen das Weihnachtsfest am 25. Dezember und das Epiphaniefest am 6. Januar begangen wird[15]. Im Banne dieser Tradition hält Christian von Stablo in karolingischer Zeit neben einer Reisedauer von einem Jahr und zwölf Tagen auch eine Frist von nur zwölf Tagen für glaubhaft und vertretbar[16], Paschasius Radbertus weist sogar dezidiert die Ansicht zurück, die Magier hätten ein ganzes Jahr für ihre

Leben Jesu im Zeitalter der neutestamentlichen Apokryphen, Tübingen 1909, S. 76.

[11] Homilia 2, 2, PG 56, Sp. 638; vgl. H. KEHRER, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde, Leipzig 1908/9, Bd. 1, S. 19.

[12] vgl. W. BAUER, a. a. O., S. 76.

[13] TISCHENDORF, a. a. O., S. 82; vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 153.

[14] AUGUSTIN, Sermo 201, PL 38, Sp. 1031 u. Sermo 203, Sp. 1035; Ps.-HIERONYMUS, Expositio quattuor Evangeliorum, PL 30, 537 A/B; HRABANUS MAURUS, Commentariorum in Matthaeum libri octo, PL 107, 762 D - 763 B; Ps.-ALKUIN, Liber de divinis officiis, PL 101, 1178 D; vgl. Ps.-WALAFRID STRABO, Expositio in quattuor Evangelia, PL 114, 865 D - 866 A; Glossa ordinaria, PL 114, 73 B.

[15] vgl. H. KEHRER, a. a. O., S. 23-27; GERTRUD SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh ²1969, S. 105; A. MASSER, a. a. O., S. 162/3.

[16] Expositio in Matthaeum Evangelistam, PL 106, 1283 A/B; vgl. B. BISCHOFF, Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter, in: B.B.: Mittelalterliche Studien, Bd. 1, Stuttgart 1966, S. 229; vgl. Ps.-WALAFRID STRABO, Ex. in IV Ev., PL 114, 865 D.

Reise gebraucht, da seiner Meinung nach Christus zu diesem Zeitpunkt bereits in Ägypten weilte[17], ja einige Diatessaron-Handschriften lassen ebenso wie Otfrid in II, 3 auf den lukanischen Bericht der Geburt Christi unmittelbar die matthäische Magierperikope folgen[18].

II. Das *signum* des Sterns und das *testimonium* der Magier

Ohne in seiner poetischen Schilderung noch einmal auf die näheren Umstände der Geburt Jesu einzugehen[19], verlegt Otfrid in Anlehnung an diesen Überlieferungsstrang die Magierepisode nicht nur in die zeitliche Nachbarschaft des Inkarnationsgeschehens, sondern er stellt auch thematisch den Anschluß an seine Darstellung der Geburtsgeschichte her[20], indem er nämlich die Freude der Menschheit über das Erscheinen Christi abermals deutlich macht und den soteriologischen Sinn der Fleischwerdung Jesu durch den Hinweis auf die Erlösungsbedürftigkeit der teleologisch im *status corruptionis* verfangenen Welt noch einmal einprägsam hervorhebt[21]. Nachdem der Dichter in diesen

[17] Expositio in Matthaeum, PL 120, 126 D - 127 A.

[18] Vat. lat. 47 Reg., fol. 11r; ebenso Oxford MS Fluct. D. 1. 8. (u. Bodl. 729), fol. 15v; vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 153/4, Anm. 7. Ein Uberblick über die abendländischen Diatessaron-Überlieferung wird in Zukunft durch die große kritische Neuausgabe des Tatian möglich, die Prof. Dr. J. Rathofer in Köln vorbereitet.

[19] I, 17, 5b; vgl. O. ERDMANN, Kommentar, S. 368; vgl. aber die lat. Marginalie zu I, 17, 1 ff.

[20] vgl. A. E. SCHÖNBACH, Otfridstudien II, S. 351.

[21] *Tho drúhtin Krist gibóran ward (thes méra ih ságen nu ni [thárf),*
thaz blídi wórolt wurti theru sáligun gibúrti;
Thaz ouh gidán wurti, si in éwon ni firwúrti
(iz wás iru anan hénti, tho dét es druhtin énti).
(I, 17, 5-8); vgl. I, 11, 59-62 und I, 12, 11; vgl. HRABAN, De clericorum institutione, PL 107, 343 D: *...crescebatque in malum vehementius omne genus mortalium, diffusis ubique sceleribus ... Volens ergo Deus terminare peccatum.*

Langzeilen den heilsgeschichtlichen Bedeutungshorizont der biblischen *historia* erhellt hat, folgt er bei seiner Charakteristik der Magierfiguren bemerkenswert eng dem matthäischen Wortlaut. So nennt er weder die Namen der Magier, die nach dem Zeugnis der « Excerpta latina ex Barbaro Scaligeri »[22], der Aufschrift über dem Magiermosaik der Kirche S. Apollinare Nuovo in Ravenna[23] und der Aussagen von Paschasius Radbertus[24] in karolingischer Zeit bekannt sein mußten, noch redet er im Anschluß an die von Ps.-Matthäus, Origenes und Leo d. Gr. begründete Tradition[25] von drei Magiern, wie W. Haubrichs irrtümlich dem Text entnimmt[26], und auch die im apokryphen Hebräerevangelium, im Heliand, bei Paschasius Radbertus und in der Glossa ordinaria auftauchende Vorstellung von einem Ge-

[22] MGH, AA IX, S. 278; vgl. St. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg i. B. 1906, S. 146, Anm. 3; H. Kehrer, a. a. O., S. 68.

[23] vgl. W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst, München 1958, Abbildung Nr. 153; vgl. das Zeugnis des Agnellus, Liber pontificalis, PL 106, 620 B-621 A; die genaue Datierung der Aufschrift ist in der Forschung allerdings umstritten; vgl. z. B. G. Vezin, L'adoration et le cycle des Mages, Paris 1950, S. 63.

[24] Ex. in Matth., PL 120, 127 D.

[25] Ps.-Matthäus, cap. XVI, Tischendorf, S. 83; Origenes, In Genesim homilia 14, PG 12, 238 C; Leo d. Gr., Sermo 31, PL 54, 235 B u. Sermo 33, 244 A; Ps.- Maximus von Turin, Homilia 26, PL 57, 283 A; Ps.-Hieronymus, Ex. IV ev., PL 30, 537 A; Ps.- Beda, In Matthaei evangelium expositio, PL 92, 13 A; Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 759 C; Ps.-Walafrid, Ex. in IV ev., PL 114, 865 D; Gloss. ordin., PL 114, 73 D; Heliand 543ᵃ, 652ᵇ-53ᵃ; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad. Mt. 2, 4, fol. 16ʳ; vgl. B. Bischoff, a. a. O., S. 226; auch in der bildenden Kunst setzt sich die Dreizahl seit dem vierten Jahrhundert durch; vgl. A. Masser, a. a. O., S. 196/7; daneben begegnen in der Tradition auch andere Angaben über die Zahl der Magier; vgl. G. Schiller, a. a. O., S. 106; E. Sauser, Frühchristliche Kunst, Sinnbild und Glaubensaussage, Innsbruck 1966, S. 449; J. Rathofer, Der Heliand, Theologischer Sinn als tektonische Form, Vorbereitung und Grundlegung der Interpretation, Köln/Graz 1962 (Nddt. Stud. 9), S. 518/9, Anm. 33; W. Huber, Heliand und Matthäusexegese, München 1969, S. 120.

[26] W. Haubrichs, Ordo als Form, S. 181.

folge der Magier[27] hat keine Spuren in seiner Darstellung hinterlassen.

Bei seiner Exposition der Magierfiguren in den Langzeilen I, 17, 9/10 verzichtet Otfrid jedoch nicht nur auf jede Angabe von Namen und Zahlen, sondern er verschweigt auch das erst in II, 3, 17 genannte Fremdwort « magi » der Vulgata[28] und entwirft statt dessen einen knapp gefaßten Steckbrief der Magier: In deutlicher Abhebung vom Helianddichter, der nur allgemein die Einsicht und Verständigkeit der Magier betont, macht der Weißenburger präzise auf Art und Umfang ihrer *artes* (*listi*; I, 17, 10b) aufmerksam[29], indem er sie vielleicht nach dem Vorbild von Hraban und Ps.-Alkuin als astronomisch geschulte Männer präsentiert, die in der Sternkunde so gründlich bewandert sind, daß sie den Lauf der Sonne und die Konstellation der Gestirne erkennen können[30]. Mit diesem

[27] E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 3. Aufl., hg. von W. Schneemelcher, Bd. 1, Tübingen 1959, S. 98/9; Hel. 652ᵇ; Pasch. Radb., Ex. in Matth., PL 120, 127 D; Gloss. ordin., PL 114, 73 B; vgl. W. Huber, a. a. O., S. 120; A. Masser, a. a. O., S. 208/9 u. S. 211, Anm. 55.

[28] vgl. W. Schnatmeyer, Otfrids und seines Evangelienbuches persönliche Eigenart, Diss. Greifswald 1908, S. 60.

[29] vgl. E. Behringer, Krist und Heliand, S. 16.

[30] I, 17, 9ᵇ-10ᵃ: *thie irkantun súnnun fart, / stérrono girústi*; Ps.-Alkuin, De div. off., PL 101, 1178 B, sagt von den Magiern, *ut erant edocti in cursu astrorum*, und Hraban, De rerum naturis, PL 111, 423 C/D, bezeichnet sie als *stellarum interpretes*, die sich auf die *constellationes*, den *cursus siderum* verstehen; vgl. Hraban, De magicis artibus, PL 110, 1098 C/D; vgl. schon Juvencus, Evangeliorum libri quattuor, I, 225, CSEL 24, S. 14: *Astrorum sollers ortusque obitusque notare*; vgl. C. Marold, a. a. O., S. 399; Ps.- Alkuin, De div. off., PL 101, 1178 D und Smaragdus, Collectiones in Epistolas et Evangelia, In die Theophaniae, PL 102, 71 D sprechen von der *artis scientia* der Magier; die gleiche Notiz findet sich im Cod. Guelf. 26 Weiss. (Marg. ad Mt. 2, 2, fol. 16ʳ) und ebenso auch im Cod. Guelf. 46 Weiss. (fol. 36ᵛ), einem fragmentarisch erhaltenen, 170 Blätter umfassenden Homiliar aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, das von der Otfrid-Forschung bislang nicht ausgewertet ist und dem unserer Auffassung nach für die Quellenfrage des « Liber Evangeliorum » besondere Bedeutung zukommt; vgl. H.

skizzenhaften Portrait verfolgt der Dichter im Einklang mit der theologischen Tradition seiner Zeit zunächst das Ziel, ein schon in der Antike verbreitetes Vorurteil auszuräumen, das die Magier generell als böse Zauberer oder unglaubwürdige Scharlatane diskreditiert, wie es Hrabans Aussage: *consuetudo saepe et sermo communis magos pro maleficis accipit* [31] treffend beweist, darüber hinaus sucht er im Gegenteil die sternkundigen Magier als sachverständige und zuverlässige Zeugen zu legitimieren, deren Angaben über den wunderbaren Stern Vertrauen verdienen und die Menschen in ihrem Glauben an die Inkarnation des Logos bestärken können.

Da die Magier beteuern, sie hätten diesen Stern niemals vorher erblickt, obwohl sie ständig die Zahl der Gestirne am Firmament kontrollieren, wird dem Leser oder Hörer geschickt der Eindruck vermittelt, es handele sich bei dem Epiphaniestern um einen völlig neuen Himmelskörper, eine Auffassung, die sich bis auf Ephraem und Baläus zurückverfolgen läßt [32], im Westen durch Ps.-Maximus von Turin [33] aufgegriffen wurde und in karolingischer Zeit beispielsweise bei Hraban begegnet [34]. Nachdem schon Prudentius und

BUTZMANN, Die Weissenburger Handschriften, Frankfurt a. M. 1964 (Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel X), S. 175/6. Daneben verweisen wir auch auf die im Cod. Guelf. 67 Weiss. (9. Jh., 1. H.) überlieferte « Interpretatio Evangeliorum » des EPIPHANIUS, die eine Anzahl knapper exegetischer Erläuterungen des Bibeltextes enthält; vgl. z. B. zu Mt 2, 12 « Sancti Epiphanii episcopi interpretatio Evangeliorum », ed. A. ERIKSON, Leipzig 1939, S. 6: *Omnis, qui credit, amittit viae prioris conversationem, id est saecularem, et sequitur viam Christi, quae est spiritalis. Hoc est per aliam viam redire.*

[31] Comm. in Matth., PL 107, 756 D; vgl. AMBROSIASTER, Quaestiones Veteris et Novi Testamenti, CSEL 50, S. 111: *Hi magi Chaldei non maliuolentia astrorum cursus, sed rerum curiositate speculabantur;* vgl. B. BISCHOFF, a. a. O., S. 225.

[32] vgl. H. KEHRER, a. a. O., S. 21.

[33] Hom. 25, PL 57, 279 B.

[34] Comm. in Matth., PL 107, 759 A: *Haec stella nunquam ante apparuit, ...quae peracto obsequio mox esse desiit;* HRABAN, Hom. 163, PL 110, 468 A; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Mt. 2, 1,

Sedulius den Epiphaniestern als *regale uexillum* [35] bzw. als *sidus micans regale* [36] bezeichnet hatten — diese Anschauung mag auch durch eine Vorstellung der Antike gefördert sein, nach welcher das Sinnbild des Sterns den römischen Kaiser als *caelo receptum* bzw. *sideribus demissum* ausweist [37] —, legt Otfrid den Magiern selbst die Aussage in den Mund, sie hätten nach einer gemeinsamen Beratung [38] den neuen Stern als zeichenhaften Hinweis auf einen neugeborenen König interpretiert [39].

Das faszinierende Phänomen des Epiphaniesterns, das sich jeder natürlich-kausalen Erklärung widersetzte, hat schon in frühchristlicher Zeit die Phantasie von Dichtern und Theologen entzündet und zur Ausbildung heterogener Vorstellungskreise geführt. So deuten Johannes von Damaskus und Origenes den Stern als Kometen, die « Spelunca Thesaurorum » erblickt in seinem Zentrum das Bild der Madonna mit dem Jesusknaben [40], der Syrer Ephraem vertritt die Annahme, ein Engel befinde sich im Bild des Sterns [41], und Ps.-Augustinus läßt in seiner Schrift « De mirabilibus sacrae scripturae » neben der Anschauung eines realen Sterns und eines Engels sogar die Vorstellung vom Heiligen Geist gelten [42]. In Diskrepanz zu den genannten Zweigen der christlichen Tradition hat Otfrid indes darauf verzichtet, die Erscheinung des *séltsano sterro* (I, 17, 54b) bildhaft auszuschmücken oder gar

fol. 15v; Heliand 590b-591b; Gloss. ordin., PL 114, 73 C; vgl. A. E. SCHÖNBACH, Otfridstudien II, S. 351.

[35] Liber Cathemerinon, 12, 28, CCL 126, S. 66.

[36] Carmen paschale 2, 90, CSEL 10, S. 50; vgl. H. KEHRER, a. a. O., S. 32.

[37] A. ALFOELDI, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, « Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts », Röm. Abt. 50 (1935), S. 84; vgl. E. SAUSER, a. a. O., S. 449.

[38] zu den Quellen vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 219/20, Anm. 32.

[39] *Gistirri záltun wir io, ni sáhun wir nan ér io;*
bi thiu bírun wir nu giéinot, er niwan kúning zeinot.
(I, 17, 25/6).

[40] vgl. H. KEHRER, a. a. O., S. 19 u. S. 21.

[41] H. KEHRER, a. a. O., S. 21; diese Auffassung wurde für die bildende Kunst bedeutsam, in der seit dem Ende des vierten Jahrhunderts das Figurenmotiv des wegweisenden Sternengels eine wesentliche Rolle spielt; vgl. H. KEHRER, Bd. 2, S. 79.

[42] PL 35, Sp. 2194.

in personaler Konkretheit zu entfalten, wiewohl sich aus dem Vers I, 17, 57a eine keimhafte Tendenz zur Personalisierung des Stern herauslesen läßt.

Der Weißenburger sucht in seiner narrativen Behandlung des Themas vor allem den Nachweis zu führen, daß der Leitstern der Magier keinesfalls als eine gewöhnliche Himmelserscheinung anzusehen ist, sondern daß es sich hierbei um ein singuläres Gestirn *extra ordinem mundi* [43] handelt [44], das plötzlich fern im Osten aufgeht, in periodischen Abständen hell und schön am Himmel erscheint und mit seiner leuchtenden Bahn den Magiern den Weg zu dem neugeborenen König weist [45]. Wie gerade die Reflexionen des Kapitels II, 3 dokumentieren, sieht der Dichter in dem wunderbaren *zéichan... scínaz* (I, 17, 18) des Epiphaniesterns vor allem eine strahlende Offenbarung des Himmels [46], ein untrügliches Signum der Inkarnation Jesu, das ebenso wie die symbolische Gabe des *gold scínantaz* (I, 17, 65b) das transzendente Königtum und damit zugleich die *divina natura* des neugeborenen Christus glanzvoll manifestiert. Konstitutiv für Otfrids dichterische Beschreibung und theologische Betrachtung des Sterns wie auch für seine Zeichnung der Magiergestalten in dem Erzählabschnitt V. 9-28 erscheint somit die Intention des Dichters, die Wahrheit der *nativitas Christi* auf doppelte Weise zu befestigen: durch die unbezweifelbare *lingua coeli* [47], die von der Welt nicht geleugnet werden kann [48], und durch das glaubwürdige *testimonium* der Magier [49], die sich bei

[43] AMBROSIASTER, Quaestiones, CSEL 50, S. 112.

[44] I, 17, 25/54b; II, 3, 22b.

[45] I, 17, 18/23a/43b/57/58; Gloss. ordin., PL 114, 73 D: *Stella est illuminatio fidei quae ad Christum ducit.;* vgl. zu I, 17, 18 AUGUSTIN, Sermo 199, PL 38, Sp. 1027: ... *tam clarum signum in coelo* ...

[46] II, 3, 20-22. Vgl. L. KOEP, Astrologia usque ad evangelium concessa (zu Tertullian, De idololatria 9), in: Mullus, Fs. Th. Klauser, Erg.-Bd. 1 des JbAC, Münster 1964, S. 199-208.

[47] AUGUSTIN, Sermo 201, PL 38, Sp. 1031.

[48] II, 3, 20.

[49] vgl. II, 3, 3 ff.

ihren Angaben über die Bedeutung des Sterns nicht nur auf eigene Beobachtungen, sondern auch auf schriftlich niedergelegte Verheißungen stützen können [50].

Während die noch stark in germanischen Tradition wurzelnde Stabreimdichtung in der Regel nur die Berufung auf die mündliche Überlieferung kennt — notabene die Anfangsverse des Hildebrandsliedes, des Beowulf und des Wessobrunner Gebets — und die ganz von christlichem Lebensverständnis geprägte, geistliche Alliterationsdichtung des europäischen Kontinents neben schriftlichen auch noch weiterhin mündliche Quellen anführt [51], findet sich in Otfrids « Liber Evangeliorum » bekanntlich kein einziger Beleg mehr für eine Berufung auf nur mündlich übermittelten Nachrichtenstoff [52]. Die aus christlich-karolingischem Geist erwachsene und von Grundsätzen mittelalterlicher Historiographie beeinflußte [53] Hochschätzung des geschriebenen Wortes erfüllt diesen *poeta litteratus* in solchem Maße, daß in seinem Sprachkunstwerk nur die zu Pergament gebrachte Rede als Autorität und Garant poetischer Aussagen gelten kann, so daß es aus dieser Perspektive nicht frappieren darf, wenn die Magier bei Otfrid [54] im Unterschied zu den Magiern des Heliand [55] auf schriftliche Prophetien verweisen, obwohl beide Dichter hier der gleichen exegetischen Tradition verhaftet sind.

Schon in frühchristlicher Zeit, beispielsweise durch Irenäus [56], wurde der Aufgang des Epiphaniesterns bei der Geburt Christi als Erfüllung jener Weissagung gedeutet,

[50] I, 17, 27.

[51] Muspilli 37; vgl. z. B. Hel. 288, 367, 510, 630.

[52] vgl. P. SCHÜTZE, Beiträge zur Poetik Otfrids, Kiel 1887, S. 36-37.

[53] vgl. GERTRUD SIMON, Untersuchungen zur Topik der Widmungsbriefe mittelalterlicher Geschichtsschreiber bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, 2. Teil, « Archiv für Diplomatik » 5/6 (1959/60), S. 90/91. Zur Augustinischen Interpretation der Bibel als eines Geschichtsberichtes vgl. A. WACHTEL, Beiträge zur Geschichtstheologie des Aurelius Augustinus, Bonn 1960, S. 27-35.

[54] I, 17, 27: *So scríbun uns in lánte man in wórolti alte.*

[55] V. 563 ff.

[56] Adversus haereses, 3, 9, 2, PG 7, Sp. 870.

die einst der Prophet Balaam bei seinem vierten Segensspruch über das israelitische Volk verkündet hat: *Orietur stella ex Jacob et consurget homo de Israel* (Num 24, 17)[57]. Der Heidenprophet Balaam erhielt vor allem durch Origenes einen festen Ort in dem Komplex der Magiergeschichte — das belegen sogar einige ikonographische Zeugnisse[58] —, sah der griechische Kirchenvater doch in den Magiern Nachfolger bzw. Nachfahren Balaams, die dessen Werk und Tradition fortsetzen. Für die gesamte patristische und karolingische Überlieferung wegweisend, berichtet Origenes schließlich auch, daß die Prophezeiungen Balaams im Morgenland aufgezeichnet wurden und die Magier nur aufgrund ihrer Kenntnis dieser *scripta* die Bedeutung des neuen Sterns richtig erfassen konnten[59]. Hieronymus[60] und Ps.-Beda[61], Paschasius Radbertus[62] und Christian von Stablo[63], Ps.-Alkuin[64] und Hraban[65] führen in der Nachfolge des Origenes ebenfalls die Sterndeutung der Magier auf den Prophetenspruch Balaams zurück, wobei nach der Meinung Ps.-Alkuins und Hrabans die eigentliche Kaste der Magier von Zarathustra ihren Ausgang genommen hat. Letzteres

[57] vgl. E. KIRSCHBAUM, Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen, « Römische Quartalsschrift » 49 (1954), S. 129/30; A. MASSER, a. a. O., S. 214/5.

[58] G. A. WELLEN, Theotokos, Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit, Utrecht 1960, S. 14-16.

[59] ORIGENES, In Gen. hom. 14, PG 12, 238 C/D sagt von den Magiern, sie seien *eruditi paternis libris, et institutionibus majorum;* vgl. W. BAUER, a. a. O., S. 77/8 und E. KIRSCHBAUM, a. a. O., S. 136.

[60] Commentariorum in evangelium Matthaei libri quattuor, PL 26, 26 A; vgl. AMBROSIUS, Expositio evangelii secundum Lucam, CCL 14, S. 51 f.

[61] In Matth. ev. ex., PL 92, 12 D - 13 A; vgl. das « Opus imperfectum », Hom. 2, 2, PG 56, Sp. 637.

[62] Ex. in Matth., PL 120, 126 B; vgl. Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Mt 2, 2, fol. 15v u. Marg. ad Mt 2, 2, fol. 16v; Cod. Guelf. 46 Weiss., fol. 38r.

[63] Ex. in Matth. ev., PL 106, 1281 B.

[64] De div. off., PL 101, 1178 B: *Istorum enim Magorum primus, Zoroastres rex exstitit, a quo originem feruntur traxisse.*

[65] Comm. in Matth., PL 107, 757 A; De rer. nat., PL 111, 423 C/D.

rechtfertigt allerdings nicht die Annahme von O. Erdmann[66] und F. Bechert[67], der Plural der Langzeile I, 17, 27 deute auf die verschiedenen mit den Namen Balaam und Zarathustra verbundenen Kanäle der Überlieferung, da Otfrid die Tradition in diesem Detail eigenständig transformiert, sucht er doch dem Ereignis der Menschwerdung Christi durch die Pluralität der Zeugen und die Kongruenz der Zeugnisse historische Authentizität zu verleihen. Wenn die Magier in seiner Schilderung nicht nur das Faktum der Inkarnation Christi, sondern auch das Mysterium der *magadburt* (I, 17, 17a) verkünden, das der Dichter durch die dreifache Klimax der variierenden Ausdrücke *séltsani, zéichan filu wáhi* und *wúntar filu hébigaz* (I, 17, 15/6) effektvoll herauswölbt, so dient die Aufnahme dieses Motivs dem poetischen Gestaltungsziel, die Magierperikope noch stärker mit dem dogmatischen Aussagegehalt der Geburtsszene zu verklammern. Während W. Huber vermutet, Otfrids Darstellung basiere hier auf dem apokryphen « Evangelium infantiae arabicum », in dem die Magier bereits durch das Prophetenwort und das Bild des Sterns das Wunder der *virginitas in partu* erfahren[68], halten wir es nicht für ausgeschlossen, daß Otfrid in den Langzeilen I, 17, 15-17 auf Hinweise der kanonischen Tradition zurückgreift[69].

[66] O. ERDMANN, Komm., S. 368.

[67] F. BECHERT, a. a. O., S. 30.

[68] *Indicavitque (sc. Zeraduscht) futurum ut ultimis temporibus conciperet virgo foetum absque contactu viri, cumque nasceretur, apparituram stellam quae interdiu luceret et in cujus medio conspiceretur figura puellae virginis;* zit. nach Liber de infantia Mariae et Christi salvatoris ex codice Stuttgartensi descripsit et enarravit O. SCHADE, Königsberg 1869, S. 32; W. HUBER, a. a. O., S. 114.

[69] AMBROSIUS, Hymnus « In Epiphaniis Domini », A. H. 50, Nr. 10, S. 15, Str. 3: *Seu stella partum virginis / Caelo micans signaverit;* AUGUSTIN, Sermo 200, PL 38, Sp. 1028: *Ad partum Virginis adorandum Magi ab Oriente venerunt;* vgl. Sermo 201, Sp. 1031; daß Josef in der Anbetungsszene bei Matthäus nicht erwähnt wird, begründet HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 759 C bezeichnenderweise damit, *ne aliqua malae suspicionis gentibus daretur occasio.*

III. Herodes als *typus diaboli* und Gegenspieler Christi

Nachdem der Dichter in den Versen I, 17, 12-28 durch die rhetorischen Stilmittel der *variatio* und *exornatio* sowie durch ausgedehnte Anwendung der *oratio obliqua* und *oratio recta* die frohe Botschaft der Magier in breiten Zügen ausgemalt hat, mündet er mit den Langzeilen I, 17, 29/30 wieder in die Vulgatavorlage ein und referiert im Anschluß an Mt 2, 3, wie Herodes auf die Kunde, daß fremde Magier in seinem Land nach der Geburtsstätte eines neugeborenen *rex Judaeorum* forschen, von panischem Schrecken erfüllt wird. Die Kommentatoren deuten diese emotionale Reaktion nicht nur unter heilsgeschichtlichem Aspekt: *Coeli Rege nato, rex terrae turbatus est, quia nimirum terrena altitudo, confunditur cum celsitudo coelestis aperitur*[70], sondern bemühen sich darüber hinaus um eine historisch-psychologische Erklärung, und zwar weisen sie darauf hin, daß jener nicht der Davidischen *stirps regia* entsprossene Herodes bei der Geburt eines neuen Königs um den Bestand seiner Herrschaft und um das Erbe seiner Kinder fürchtet und zudem auch seine politischen Beziehungen zum römischen Kaiser gefährdet sieht, mit dessen Hilfe er das jüdische Reich unter Verletzung des Geblütsrechtes erworben hatte[71].

In Differenz zum Helianddichter, der den Satzteil der Vulgata: *et omnis Hierosolyma cum illo* (Mt 2, 3) in seiner Evangelienharmonie nicht wiedergibt[72], generalisiert Otfrid diese Aussage nicht nur, sondern er interpretiert sie — im Konsens mit der exegetischen Tradition — entschieden in malam partem, indem er die Verwirrung und Betroffenheit der Juden zum Widerwillen und zur Ablehnung jener Heils-

[70] HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 757 C; vgl. GREGOR, Hom. I, 10, PL 76, 1110 C; Cod. Guelf. 26 Weiss. Marg. ad Mt 2, 3, fol. 16r.

[71] Hel. 60b ff; Cod. Guelf. 46 Weiss., fol. 37v; PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 130 D - 131 A, 131 D - 132 A u. 135 A; Gloss. ordin., PL 114, 74 A: *Vel quia exitum regni sui timet, vel propter iram Romanorum si hoc pateretur, qui decreverant ne quis rex vel dominus sine eorum consilio diceretur.*

[72] vgl. E. BEHRINGER, a. a. O., S. 16.

botschaft verschärft, die die Magier vor allem Volk verkünden[73]. Wenn die Magier in Jerusalem die Menschwerdung des neuen *rex Judaeorum* (Mt 2, 2) offenbaren, so sehen die Kommentatoren den Grund dieses Ereignisses primär darin, daß die ungläubigen Juden gleichsam zu ihrer eigenen Beschämung die Geburt ihres Königs von den fremden, weitgereisten Magiern erfahren müssen und daß sie infolgedessen ihre Verstocktheit nicht mit dem Argument der *ignorantia* entschuldigen können, sondern *ob cordis duritiam* dem Strafgericht Gottes verfallen[74]. Nachdem Herodes die Botschaft der Magier zu Ohren gekommen ist — insbesondere auch ihre Worte: *thaz ír uns ouh gizéllet, / wio íz íwo buah singent* (28), die vom Dichter zur psychologischen Motivation des folgenden Geschehens in die Magierrede eingebaut sind —, beruft er sogleich eine Versammlung der *búachara* (33a) und *éwarton* (35a) ein, die ihm einhellig und glaubwürdig versichern, daß nach Aussage der *áltun fórasagun* (38; vgl. Mich 5, 2) allein die Stadt Bethlehem — der Name erscheint bei Otfrid nur in der beigefügten Marginalie — als Geburtsort des verheißenen Messias in Frage kommt. Der Helianddichter hat diese Szene vielleicht nach dem historischen Vorbild einer fränkischen Volksversammlung in « epischer Breite » geschildert[75] und auch die Replik der Priester ausführlicher als Otfrid wiedergegeben[76], während der Weißenburger im wesentlichen durch die Doppelformel *ármer joh ther rícho* (36a), die auf eine Priester-Hierarchie hindeutet und universalisierende Funktion

[73] *Joh mánniliches hóubit wárd es thar gidrúabit:*
gihórtun úngerno thaz wír nu niazen gérno. (31 f.)

[74] Opus imperfectum, Hom. 2, 3, PG 56, Sp. 639; HIERONYMUS, Comm. in ev. Matth. libri IV, PL 26, 26 A; CAESARIUS VON ARLES, Sermo (Ps.-Augustini) 132, PL 39, Sp. 2008; Ps-BEDA, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 A; HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 757 A; PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 129 C; SMARAGDUS, Collectiones, PL 102, 71 C; Gloss. ordin., PL 114, 73 C.

[75] vgl. F. BECHERT, a. a. O., S. 31.

[76] Hel. 611b-629b.

besitzt [77], den matthäischen Bericht zum Zweck der Beglaubigung amplifiziert und dadurch auch die homologe Aussagestruktur der Verse I, 17, 26/7 und I, 17, 36-38 heraushebt.

Entfaltet der Helianddichter bei seiner Gestaltung der Audienzszene einen dramatisch-lebendigen Dialog zwischen Herodes und den Magiern, die als Legaten ihres Volkes geradewegs zum Palast gegangen sind und den König offen über die Geburt Christi unterrichten [78], so erzählt Otfrid parallel zur Vulgata, wie Herodes die Magier heimlich [79] zu sich ruft, über den neuen Stern befragt und ihnen schließlich befiehlt, den neugeborenen König der Juden so rasch wie möglich ausfindig zu machen, damit auch er ihm huldigen könne. Daß der Dichter dabei durchaus bemüht ist, seinen werkpoetischen Zeitplan konsequent einzuhalten und keinen Widerspruch zu seinem späteren auf Mt 2, 16 basierenden Vers I, 20, 7b aufkommen zu lassen, dokumentiert die Tatsache, daß der Herodes des Evangelienbuches im Unterschied zum Herodes der altsächsischen Bibeldichtung sich nicht danach erkundigt, zu welchem Zeitpunkt der Stern das erste Mal aufgetaucht ist, sondern auf welche Weise er den Magiern in der vergangenen Zeit gewöhnlich [80]

---

[77] Zu dieser Formel vgl. K. Bosl, Potens und pauper, Begriffsgeschichtliche Studien zur gesellschaftlichen Differenzierung im frühen Mittelalter und zum « Pauperismus » des Hochmittelalters, in: Frühformen der Gesellschaft im mittelalterlichen Europa, München 1964, S. 106-134; R. Ris, Das Adjektiv *reich* im mittelalterlichen Deutsch, Berlin 1971, S. 46-49.

[78] vgl. A. Masser, a. a. O., S. 228; ähnlich wie der Heliand weist auch das « Opus imperfectum », Hom. 2, 10, PG 56, Sp. 641/2 darauf hin, daß die Magier Christus nicht wie erwartet in einem *palatium marmoribus splendidum* vorfinden; in einer Darstellung des karolingischen Drogo-Sakramentars stehen die Magier im Palast vor dem Thron des Königs; vgl. H. Kehrer, a. a. O., Bd. 2, S. 105.

[79] Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 758 C: *Herodis mens, et facta conveniunt, quia livorem, quem tenebat in corde, forinsecus ostendit in opere. Clam vocat semotis Scribis et sacerdotibus magos, quia intestinum dolorem occultabat intrinsecus;* vgl. A. E. Schönbach, a. a. O., S. 352.

[80] Der Hel. 601/2 weist darauf hin, daß die Magier jeweils

erschienen ist, war es doch die herrschende Auffassung der christlichen Tradition, daß der Aufgang des Sterns mit der Geburt Christi zeitlich zusammenfiel. Nachdem Otfrid schon in I, 4, 1 den Herodes in negativer Beleuchtung vorgestellt hat [81], unterbricht er in I, 17, 51/2 den Fluß seiner epischen Darstellung [82] und formuliert ähnlich wie der Helianddichter [83] und die Kommentatoren [84] in epigrammatischer Kürze ein Werturteil, mit dem er die *simulatio* und *inconstantia* [85] des jüdischen Königs demaskiert:

« *Lóug ther wénego mán, er wánkota thar filu frám;*
er wólta nan irthuésben joh uns thia frúma irlesgen.

Wenn Otfrid in diesem Abschnitt die abweisende Haltung der Juden, vor allem aber den tödlichen Haß des Herodes, psychologisierend verdeutlicht, der allein das spätere Ereignis des Kindermordes verständlich macht, so schlägt er ein Thema an, das die auf dem matthäischen Bericht fußende Kapitelgruppe I, 17-I, 21 strukturell be-

---

morgens den Stern sahen; vgl. Ambrosius, Ex. ev. sec. Luc., CCL 14, S. 51; Pasch. Radb., Ex. in Matth., PL 120, 126 A; vgl. W. Huber, a. a. O., S. 114; falsch deutet die Stelle A. E. Schönbach, a. a. O., S. 352. Mit dem Zusatz « giwon » (43b) motiviert Otfrid auch, warum die Magier bei ihrer Ankunft im Heiligen Land die Juden nach dem Geburtsort befragen, da ihnen zu diesem Zeitpunkt der Stern offenbar unsichtbar war; vgl. zu 21b Pasch. Radb., a. .a O., 126 C; im Protevangelium Jacobi, das von einer ähnlichen Chronologie wie Otfrid ausgeht, erkundigt sich Herodes bei den Magiern nicht nach der Zeit, sondern nach dem Aussehen der himmlischen Erscheinung; vgl. W. Bauer, a. a. O., S. 76.

[81] *In dágon eines kúninges, joh hárto firdánes.*

[82] P. Schütze, Beiträge zur Poetik Otfrids, S. 49.

[83] Hel. 644b-645a; vgl. Behringer, a. a. O., S. 16.

[84] Gregor, Hom. I, 10, PL 76, 1111 C: *adorare eum velle se simulat, ut (quasi hunc invenire possit) extinguat;* Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 758 C: *finxit se vultu et verbis eum adorare velle, quem invida cogitatione tractabat occidere;* vgl. Otfr. I, 15, 50; Pasch. Radb., Ex. in Matth., PL 120, 134 D; Cod. Guelf. 46 Weiss., fol. 38r.

[85] Über König Ludwig heißt es kontrapunktisch: *In sínes selbes brústi / ist hérza filu fésti.* (Ad Ludow. 15).

stimmt, welche durch die Lk 2, 40 (52) folgenden Verse I, 16, 25-28 und I, 21, 15/6 vom Dichter kunstvoll eingegrenzt wird, gestalten diese vier *lectiones* doch zentral den Gegensatz zwischen dem irdischen König Herodes und dem himmlischen König Christus, zwischen den schuldigen Leugnern der Frohbotschaft, als deren Vertreter die Juden fungieren, und den unschuldigen Zeugen des Heilsgeschehens, die hier primär durch die Magier und die bethlehemitischen Kinder repräsentiert werden. Gegenüber A. Masser [86] machen wir nachdrücklich darauf aufmerksam, daß Otfrid im Einklang mit der theologischen Tradition seiner Zeit die Kinder als Vorbild der Märtyrer ansieht; denn das signalisiert nicht nur der Hinweis auf ihr stummes Bekennertum in Vers I, 20, 5b, sondern das beweist fraglos die apologetische und katechetische Konzeption des Kapitels II, 3, in dem der Dichter den Tod der Kinder expressis verbis folgendermaßen deutet: *siu irstúrbun thuruh Krist* (28b) [87]. Wie ein Blick auf die Leidensgeschichte des vierten Buches bestätigt, erlaubt die spezifische Darstellungsform des Kapitels I, 20 überdies die heilsgeschichtliche Interpretation, daß das Leiden der unschuldigen Kinder die Passion Christi präfiguriert [88], zumal der Dichter den jüdischen König als *typus diaboli* [89] stilisiert und in dem *wíg* (I, 20, 21a) des Herodes gegen Christus ein Präludium des Teufelskampfes sieht [90]. Wie verblendet Herodes in seinem Mordplan ist und in welcher Weise er Zeitpunkt, Ziel und Form des Kampfes verkennt, den Christus mit dem Teufel zur Erlösung der

[86] A. Masser, a. a. O., S. 282/3.

[87] vgl. auch I, 20, 35/6.

[88] vgl. die motivischen Analogien: I, 20, 9/12 - IV, 26, 5-8; I, 20, 10 - IV, 26, 27; I, 20, 11 - IV, 26, 9 - IV, 34, 21; I, 20, 34 - IV, 27, 15.

[89] Ps.-Beda, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 D; Smaragdus, Collectiones, PL 102, 72 C.

[90] vgl. I, 17, 52 und I, 20, 31-34. Wie der Teufel so kämpft auch Herodes mit « uis et dolus ». Vgl. Augustin, Enarrationes in psalmos, CCL 38, S. 70. W. Kamlah, Christentum und Selbstbehauptung, Frankfurt a.M. 1940, S. 182 f.. Eine grundlegende Untersuchung der Schöpfungs- und Geschichtstheologie Otfrids verspricht die in Kürze erscheinende Dissertation von W. Kraus.

Menschheit führt, betont eindringlich Hraban in seinem Matthäuskommentar:

> *Frustra Herodes turbatur suspicionibus, falsis necquidquam agitatur, invidiae stimulis inflammatur, et ob hoc natum Regem occidere conatur. Inanis est ista turbatio et vana prorsus cogitatio; Rex iste qui natus est non venit reges superare pugnando, sed moriendo mirabiliter subjugare. Nec ideo natus est, ut Herodi succedat, sed ut in eum mundus fideliter credat. Venit enim non ut pugnet vivus, sed ut triumphet occisus. Nec venit ut sibi de aliis gentibus auro exercitum quaerat, sed ut pro salvandis gentibus pretiosum sanguinem fundat* [91].

IV. Adorationsszene und Gabenallegorese

Nach der Erzählereinschaltung der Verse I, 17, 51/2 hebt Otfrid zunächst die Freude der Magier über das erneute Auftauchen des Sterns hervor [92], die in diametralem Gegensatz zur Reaktion des Herodes und der Juden auf die Heilsbotschaft steht, und im Anschluß daran gestaltet er in acht Versen (I, 17, 59-66) die Adorationsszene, die, wie Haubrichs klar durchschaut hat [93], im Mittelstück der 124 Verse umfassenden Kapitel I, 17 und I, 18 erscheint und von einer « berichtenden » und einer « auslegenden » Flügelpartie eingefaßt wird. Während die Magier in der Bibeldichtung des Juvencus den Jesusknaben *sub ubere*

[91] PL 107, 757 C/D; vgl. schon Fulgentius, Sermo 4, PL 65, 734 B; vgl. Otfr. I, 20, 31 ff.; Otfrids Gestaltung des Kindermordes in I, 20 berührt sich eng mit der Darstellung von Pasch. Radb., Ex. in Matth., PL 120, 141 C - 146 A; zu möglichen ikonographischen Vorbildern vgl. Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch, Zur Ikonographie des bethlehemitischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst, « JbAC » 11/12 (1968/9), S. 104-115.

[92] vgl. Juvencus, Evangeliorum libri quattuor, I, 246, CSEL 24, S. 15: *Gaudia magna Magi gaudent sidusque salutant.*; Ps.- Beda, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 B; Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 759 B/C.

[93] W. Haubrichs, a. a. O., S. 181.

matris[94] erblicken und es in der Darstellung des Heliand-dichters heißt: *thea it mid iro handun san / fagaro antfengun* (676[b] - 677[a]), verzichtet Otfrid auf die Einfügung ornamentaler und idyllischer Schilderungsmomente[95] und entwirft statt dessen ein szenisches Tableau, das jene statuarische Würde ausstrahlt, die dem zeremoniellen Vorgang der Königshuldigung angemessen ist. Gerade eine Analyse dieser tektonisch zentrierten Anbetungsszene vermag unserer Auffassung nach das Problem zu lösen, ob Otfrid im Widerspruch zur Tradition seiner Zeit die Magier nicht als Könige ansieht, wie es die gesamte Forschung bisher unkritisch angenommen hat[96], oder ob es doch überzeugende Indizien dafür gibt, daß diese Vorstellung auf seine Zeichnung der Magier abgefärbt hat.

Der entscheidende Anstoß für die Erhebung der Magier zu Königen ging aus von dem Ps. 71, 10/11: *Reges Tharsis et insulae munera offerent; reges Arabum et Saba dona adducent; et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei,* der oft in einen Zusammenhang mit Is. 60, 6: *Omnes de Saba venient aurum et thus deferentes et laudem Domino adnuntiantes* gestellt wurde[97]. Die Applikation dieser alttestamentlichen Aussage auf das neutestamentliche Epiphaniegeschehen hat bereits Tertullian vollzogen, der mit seiner Erklärung: *Nam et magos reges habuit fere oriens*[98] auch als erster auf die königliche Würde der Magier hinweist, eine Auffassung, die vom 6. Jahrhundert an im Abendland zu fast unumschränkter Geltung gelangte[99]. Wenn der Heliand-

---

[94] I, 247, CSEL 24, S. 15.

[95] vgl. dagegen den Besuch der Hirten I, 13, 9/10:

So sie tho thára quamun, thia múater gisáhun,
in ira bárm si sazta barno bézista;

[96] vgl. z. B. W. KROGMANN, Beiträge zur altsächsischen Sprache und Dichtung, « Nddt. Jb. » 79 (1956), S. 28.

[97] A. MASSER, a. a. O., S. 198.

[98] TERTULLIAN, Adversus Marcionem, 3, 13, CCL I, S. 525.

[99] CAESARIUS VON ARLES, Sermo (Ps.-Augustini) 139 (9. Epiphaniepredigt), PL 39, Sp. 2018; ISIDOR, De fide catholica, PL 83, 472 A; HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 756 D; PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 127 C; PS.-HAYMO VON HALBERSTADT, Explanatio in omnes psalmos, PL 116, 436 A; CHRISTIAN VON STABLO, Ex. in Matth. ev., PL

dichter die vornehme Herkunft der Magier, ihr adeliges Geblüt, mit Nachdruck betont[100], so erscheint uns das nicht so irrelevant, wie A. Masser unterstellt[101]; denn bedenkt man, daß der Heliand der Balaamüberlieferung folgt, daß die Magier in der exegetischen Tradition nicht nur als Könige, sondern auch als Abkömmlinge aus dem Stamm Noahs, als Nachfahren der Söhne Abrahams galten[102], ja daß selbst Zarathustra, der vermeintliche Begründer ihrer Zunft, als König angesehen wurde, so wird man hier im Ansatz den Trend der patristischen und karolingischen Theologie wiedererkennen können, die Magier in eine aristokratische Sphäre emporzuheben und sie darüber hinaus auch genealogisch in eine eigene Heilslinie einzuordnen.

Im Gegensatz zum Heliand gibt Otfrid in seinem Kapitel I, 5 einen unmißverständlichen Fingerzeig auf das Königtum der Magier, und zwar verkündet hier der Erzengel Gabriel in seiner Rede an Maria, daß alle Könige und Kaiser Christus dienen, ihn ehren und ihm fußfällig Gaben darbringen werden:

kúning nist in wórolti, ni si imo thíononti;
Noh kéisor untar mánne, ni imo géba bringe
fuazfállonti, int inan érenti. (I, 5, 48-50)

106, 1281 B; Gloss. ordin., PL 114, 73 B; vgl. H. KEHRER, a. a. O., S. 21, S. 36 und S. 46; A. MASSER, a. a. O., S. 199; auch in bildlichen Zeugnissen der Karolingerzeit erscheinen die Magier als Könige, so z. B. im Stuttgarter Psalter (Stuttgart Bibl. Fol. 23, Bl. 84[r]), in den genau zwischen Ps. 71, 10 und Ps. 71, 11 eine Darstellung der Magier eingefügt ist.

[100] Hel. 557b ff.

[101] A. MASSER, a. a. O., S. 201.

[102] PETRUS CHRYSOLOGUS, Sermo 157, PL 52, 616 A: *erant isti de genere Noe, de filiis Abrahae;* PS.-HIERONYMUS, Ex. IV Ev., PL 30, 537 A: *Tres magi, tres filios Noe, cum tribus muneribus, Trinitatem adorare significant;* vgl. PS.-BEDA, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 A, der die Magier als Repräsentanten des *orbis tripartitus* ansieht: *Mystice autem tres Magi tres partes mundi significant, Asiam, Africam, Europam, sive humanum genus, quod a tribus filiis Noe seminarium sumpsit;* HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 760 D; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Mt 2, 4, fol. 16[r]; CHRISTIAN VON STABLO, Ex. in Matth. ev., PL 106, 1285 A.

Bei der engen motivischen Parallelführung zwischen der Verkündigungsszene einerseits sowie der Geburtsschilderung und Kindheitsgeschichte andererseits, liegt es auf der Hand, diese auf Ps. 71, 10/11 basierenden Verse nicht nur auf das Königtum und Kaisertum schlechthin zu beziehen, sondern sie vor allem als konkrete Vorausdeutung zu werten, einerseits auf Augustus, den *kéisor fona Rúmu* (I, 11, 2b), der durch seinen Befehl zur Volkszählung eine heilsgeschichtliche Sendung erfüllt, und andererseits auf die Magier, die dem *rex regum*[103] Christus mit demutsvollem Gestus huldigen. Indem Otfrid über den Wortlaut des Ps. 71, 10/11 hinausgehend in die Verkündigungsrede des Engels noch das bereits in Ps. 71, 9 vorgebildete Motiv der Proskynese einfügt — diese im persischen Hofzeremoniell verwandte und von der römischen Tetrarchie übernommene Huldigungsgebärde bildete im Mittelalter einen festen Bestandteil des byzantinischen Krönungsordos und war Otfrid sicher auch durch die Kaiserkrönung Karls des Großen bekannt[104] —, rückt er die Lektionen I, 5 und I, 17 in eine enge, wechselseitige Bedeutungsordnung, die durch die Rekapitulation einzelner Halbzeilen diaphan wird:

I, 5, 50a: *fuazfállonti* - I, 17, 61a: *Fialun sie tho frámhald;*
I, 5, 49b: *ni imo géba bringe* - I, 17, 64b: *... imo géba brahtun.*[105]

Die Beziehung des Ps. 71, 10 auf die Magier war zudem wohl seit dem sechsten Jahrhundert in der Liturgie fest verankert[106], so daß Otfrid als *monachus presbyterque* sie nicht nur mit Sicherheit kennen mußte, sondern von seinem mönchischen Hörerkreis auch ein assoziatives Verständnis dieser Anspielung erwarten konnte. Die aufgewiesenen

[103] 1. Tim. 6, 15; vgl. ALKUIN, Adversus Elipandum libri IV, PL 101, 298 D; H. B. MEYER, Alkuin zwischen Antike und Mittelalter, « ZkTh » 81 (1959), S. 320.

[104] K. WESSEL, Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild, « Archäol. Anz., Beibl. z. Jb. d. Dt. Archäol. Inst. », 1954, Sp. 120-121.

[105] vgl. I, 5, 51 u. I, 17, 62b.

[106] vgl. E. KIRSCHBAUM, a. a. O., S. 170.

Bedeutungslinien führen unausweichlich zu der Schlußfolgerung, daß er durch seine selbständige Einflechtung der Verse I, 5, 48-50 in die Verkündigungsrede des Engels einen antizipierenden Hinweis auf die Adorationsszene der Magier geben und damit in verhüllter Form ihre königliche Stellung anzeigen wollte. Bei dieser Annahme erscheint nicht nur der Sinngehalt des Verses I, 17, 67b in hellerem Licht[107], sondern dem Leser wird jetzt auch verständlich, warum der Dichter abweichend vom Vulgatatext dem Herodes die Worte in den Mund legt, auch er wolle dem neugeborenen Königskind *géba* (I, 17, 50b) bringen, eine Aussage, die abermals die Relation zur Prophezeiung des Engels herstellt und den Herodes als falschen König, als « Lügenkönig », entlarvt.

Der Autor beendet seinen Bericht über die Anbetung der aus der Ferne herbeigeeilten Magier mit der resümierenden Feststellung: *sie súahtun sine wára* (I, 17, 66b), die den tiefsten Grund und das letzte Ziel ihrer Suche[108] signifiziert. Während J. Kelle den Begriff *wára* mit « Schutz » wiedergeben will[109] und O. Erdmann ihn mit den Worten « Treue, Gunst, Huld » zu umschreiben sucht[110], deutet W. Haubrichs, gestützt auf einige Verse des karolingischen Rhythmus « De laude Dei et conceptione Mariae », das durch seine Endstellung semantisch beladene Wort *wára* als die *veritas* der hypostatischen Union der *humana et*

[107] Während in späterer Zeit viele Autoren, die stärker als Otfrid in der Einflußsphäre der Legendentradition stehen, in phantasievoller Ausgestaltung von Mt 2, 11 vor den Augen ihrer Leser eine bunte Vielfalt von Geschenken Revue passieren lassen (vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 240; vgl. aber schon PS.-MATTHÄUS, cap. 16, TISCHENDORF, S. 83), hat der Weißenburger in streng dogmatischer und exegetischer Zielsetzung diese erzählerische Möglichkeit des biblischen Sujets bewußt nicht aktualisiert.

[108] vgl. PS.-BEDA, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 A: *... visa nova stella natum regem quaerebant*; vgl. schon JUVENCUS, Ev. libr. IV, I, 248/9, CSEL 24, S. 15/6.

[109] Otfrids von Weißenburg Evangelienbuch, Bd. 1-3, Regensburg 1856-81 (Neudr. Aalen 1963), Bd. 3, S. 662.

[110] Komm., S. 369.

divina natura in der Person des inkarnierten Logos [111]. Da sich noch weitere Belegstellen anführen lassen, die diesen Interpretationsansatz stärken [112], und der Terminus *wára* bei Otfrid im folgenden Eröffnungsvers des *Mystice*-Exkurses im ähnlichen Sinn aufgenommen wird — wie in I, 11 verknüpft der Dichter den erzählenden und den deutenden Kapitelabschnitt durch identische Begriffe —, können wir der These von Haubrichs weitgehend zustimmen [113], obwohl sich unserer Ansicht nach keineswegs ausschließen läßt, daß die von Kelle und Erdmann angegebenen Bedeutungen, die dem Aussagegehalt der korrelativen Verse I, 5, 51 und I, 17, 22/62 durchaus zu entsprechen vermögen, in der semantischen Randzone des Begriffes *wára* mitschwingen.

Wenn Otfrid in den Langzeilen I, 17, 67/8 akzentuiert, daß die Magier die Geschenke Gold, Weihrauch und Myrrhe mit voller Absicht ausgewählt haben, weil sie mit diesen Gaben einen geistlichen Sinn zum Ausdruck bringen wollten, so hat hier vermutlich die Auffassung Bedas Pate gestanden, der in seinen « Quaestiones variae » aus den Worten *qui*

[111] W. HAUBRICHS, a. a. O., S. 181/2 u. Anm. 36; vgl. auch. K.-J. MIESEN, Die Dreikönigenverehrung in der Literatur, in: Und sie folgten dem Stern, Das Buch der Heiligen Drei Könige, hg. von A. WIENAND, Köln 1964, S. 59-60, der schon den Begriff *wára* mit « Wahrheit » übersetzt; vgl. Otfr. IV, 15, 19/20 (Jo 14, 6).

[112] FULGENTIUS, Sermo 4, PL 65, 736 B/C: *Thus enim ad sacrificium, aurum pertinet ad tributum, myrrha ad sepulturam pertinet mortuorum. Omnia haec sancta fides Christo veraciter offerre non desinit, dum unum eundemque verum Deum, verum regem, verumque hominem credit, et vere pro nobis mortuum veraciter recognoscit.*; vgl. HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 759 C.

[113] Anders als Haubrichs beziehen wir den Begriff *wára* im Sinne von Wahrheit primär auf die allegorische Aussage der Verse I, 17, 71/2, in denen das Dogma der Gott-Menschheit Christi zwar vorausgesetzt, nicht aber konkret ausgesprochen wird. Auch hebt der Dichter unserer Auffassung nach durch das Wort *wára* den Gegensatz zur Falschheit des Herodes hervor, wie überhaupt die gesamte Lektion durch wirkungsvolle Kontraste strukturell determiniert wird: der Glaube der Magier und der Unglaube der Juden, die Audienz bei dem wahren und bei dem falschen Herrscher, der legitime, zum Selbstopfer bereite *rex Christus* und der illegitime, zum Mord entschlossene König Herodes.

natus est, rex Judaeorum und *venimus adorare eum* (Mt 2, 1) das Facit zog, daß den Magiern bereits vor ihrer Ankunft in Jerusalem das *arcanum* der Menschheit, des Königtums und der Gottheit Christi bekannt war [114]. Welches Gewicht der Dichter bei seiner Charakterisierung der Magier auf die Eigenschaft der *sapientia* legt, läßt sich daraus ersehen, daß die Magier von Anfang an weniger als Fragende denn als Kündende auftreten, die selbst im Besitz von Prophezeiungen sind und die auch darüber informiert sind, daß bei den Juden ähnliche Weissagungen überliefert sein müssen [115], ein Motiv, für das sich in der Matthäus - Exegese der Kirchenväter und der karolingischen Theologen schwerlich ein Analogon finden dürfte. Die Magier kennen durch *revelatio Dei* nicht nur das Faktum der *nativitas Christi* und das *wuntar* der *magadburt*, sondern, wie aus der Wahl ihrer Gaben resultiert, haben sie spirituelle Einsicht in fundamentale christologische und soteriologische Wahrheiten. Wenn Otfrid sie deshalb in dem zurückverweisenden Vers I, 17, 41b als *thie wísun man* apostrophiert, hat er nicht mehr ihre astronomischen Kenntnisse im Auge, vielmehr will er sie als Offenbarungszeugen und Offenbarungsträger ausweisen und in den Rang von Propheten heben. Indem die Weisen aus dem Morgenland die gleiche Position und Funktion im göttlichen Heilsplan einnehmen wie Symeon und Anna, wird

[114] PL 93, 455 B; vgl. B. BISCHOFF, a. a. O., S. 225; SMARAGDUS, Collectiones, PL 102, 72 D - 73 A; Cod. Guelf. 46 Weiss., fol. 37v; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Mt 2, 2, fol. 16r; bei CHRISTIAN VON STABLO, Ex. in Matth., PL 106, 1281 B/C erkennen die Magier aus der dreifachen Prophetie Balaams, daß Christus *homo, rex* und *Dominus* ist; vgl. B. BISCHOFF, a. a. O., S. 228; in der « Spelunca Thesaurorum » erhalten die Magier durch das Bild des Sterns, das den Jesusknaben mit einer Krone zeigt, einen Hinweis auf das Königtum Christi, während ihnen in der « Scriptura Seth » (Opus imperfectum, Hom. 2, 2, PG 56, Sp. 638) durch das Sternbild, das *formam quasi pueri parvuli, et super se similitudinem crucis* besitzt, der Erlösungstod des Messias angedeutet wird; vgl. H. KEHRER, a. a. O., S. 19.

[115] I, 17, 12/15-20/25-28.

auch die gehaltliche Verbindung des Kapitels I, 17 mit den vorangehenden Lektionem I, 15 und I, 16 manifest. Durch die Darbringung der Geschenke bekunden die Magier zudem nicht nur ihre Weisheit, sondern sie enthüllen vor allem ihren Glauben [116], der nach Auffassung der karolingischen Theologie die conditio sine qua non der christlichen *sapientia* ist, die ihrerseits wieder die *rectitudo* [117] des Denkens und Handelns verbürgt.

Bei seiner pneumatischen Deutung der Geschenke ist Otfrid einer weit zurückreichenden theologischen Tradition verpflichtet, sah doch schon Irenäus in dem Gold ein Zeichen der königlichen Würde Christi, im Weihrauch ein Sinnbild seiner Göttlickeit und in der Myrrhe einen Hinweis auf seine Tod und Begräbnis einschließende menschliche Natur [118]. Diese Auslegung wurde z. B. von Juvencus, Sedulius, Hieronymus und Gregor d. Gr. rezipiert [119] und fand auf verschiedenen Wegen auch Eingang in die frühmittelalterlichen Evangelienkommentare [120], von denen Otfrid insoweit abhängig ist, als er das Gold und die Myrrhe darauf bezieht, daß Christus im Unterschied zum illegiti-

[116] vgl. Ps.-Beda, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 B/C: *Nequaquam adorarent, si eum Dominum non crederent. Mystice autem procedebant populi credentium, et adorabant vere fide et pura confessione;* Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 761 A: *Munera ergo in thesauris clausa significant fidem in corde reconditam. Munera vero de thesauris apertis prolata significant fidem oris confessione atque operis probatione manifestatam;* Pasch. Radb., Ex. in Matth., PL 120, 137 D: *Quae munera ex thesauris animi jure recondita proferunt, cum corde creditur ad justitiam, ore autem confessio fit ad salutem;* Gloss. ordin., PL 114, 75 B.

[117] I, 17, 64a/70a.

[118] Irenäus, Adversus haereses, PG 7, 870 B - 871 A.

[119] Juvencus, Evangeliorum libri quattuor, I, 250, CSEL 24, S. 16; Sedulius, Carmen paschale, II, 95/6, CSEL 10, S. 50; Hieronymus, Comm. in ev. Matth. libri IV, PL 26, 26 C; Gregor, Hom. I, 10, PL 76, 1112 D; vgl. Gregor von Nazianz, Oratio 38, In Theophania, PG 36, 331 A; Ambrosius, De Viduis, PL 16, 256 D; Hilarius, In evangelium Matthaei commentarius, PL 9, 923 A; Prudentius, Dittochaeum, PL 60, 102 A; Ps.-Alkuin, De div. off., PL 101, 1178 D - 1179 A.

men König Herodes *kúning in gibúrti* ist *joh bi unsih dót wurti* (I, 17, 72). Wenn W. Haubrichs die Behauptung aufstellt, daß die Gaben der Magier bei Otfrid « nach ihrer symbolischen Bedeutung die drei Ämter Christi — Königs-, Lehr- und Priesteramt — repräsentieren » [121], so läßt sich diese Interpretation nur z. T. am Text verifizieren, da der Dichter in Vers I, 17, 72 nicht das *magisterium Christi*, sondern seinen Opfertod erwähnt und somit die in I, 11 (59-62), I, 15 (34 a u. 47/8) und I, 17 (5-8) artikulierte soteriologische Auffassung der *nativitas Christi* leitmotivisch wieder aufnimmt.

Neben dem richtungsweisenden Deutungsschema des Irenäus entfaltete die christliche Tradition der Spätantike und des Frühmittelalters, ausgehend vom Eidos der Dreizahl, eine vielschichtige und weitverzweigte Allegorese der Gaben, die teilweise nur noch in einem lockeren Zusammenhang mit der biblischen Magierepisode steht. So interpretiert Gregor d. Gr. das Gold als Symbol der *sapienta*, den Weihrauch als Bild der *virtus orationis* und die Myrrhe als Ausdruck der *carnis nostrae mortificatio* [122], und die karolingischen Exegeten setzen später die *terna munera* der Magier mit den drei christlichen Grundtugenden, *fides, spes et charitas* [123], den drei Abteilungen der Philosophie, Physik, Ethik und Logik [124], den drei Stufen der Schriftauslegung, *historia, tropologia et*

[120] Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 759 D; Gloss. ordin., PL 114, 75 B; Bruno von Segni, Commentaria in Matthaeum, PL 165, 81 B/C; vgl. H. Kehrer, a. a. O., S. 12; A. Masser, a. a. O., S. 242; W. Huber, a. a. O., S. 122; vgl. auch O. Schade, a. a. O., S. 35/6; Bei Hilarius, De Evangelio, Vers 22-23, CSEL 23, S. 271 fehlt die Erwähnung des Goldes: *munera sacra ferunt, myrram et suauia tura. / tura deum monstrant, designat myrra sepultum;* vgl. auch Rusticus Helpidius, De Christi Jesu beneficiis carmen, PL 62, 547 D.

[121] W. Haubrichs, a. a. O., S. 181.

[122] Gregor, Homilia I, 10, PL 76, 1113 A/C; vgl. Ps.-Hieronymus, Ex. IV Ev., PL 30, 537 D - 538 A; Opus imperfectum, Hom. 2, 10, PG 56, Sp. 642; Ps.-Beda, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 C; Smaragdus, Collectiones, PL 102, 74 D.

[123] Hraban, Homilia 7, PL 110, 19 A.

[124] vgl. Sibylle Mähl, Quadriga Virtutum, Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit, Köln 1969, S. 53-63.

allegoria[125], sowie in einer letzten und wohl tiefsten Ausdeutung mit der Trinität in Beziehung[126].

Sofern Otfrid den Weihrauch als *res significans* dafür wertet, daß Christus in typologischer Spannung zu den *éwarton* (I, 17, 35 a) der Juden und insbesondere zu dem *éwarto* (I, 4, 2 a) Zacharias der *úrmari ... éwarto* (I, 17, 71) ist[127], folgt er nicht der kategorialen Auslegung Ps.-Bedas: *In auro regalis dignitas ostenditur Christi; in thure, ejus verum sacerdotium; in myrrha mortalitas carnis*[128], welche die Forschung bisher für Otfrids Gabenallegorese allein verantwortlich gemacht hat, sondern er schließt sich vielleicht der personal bezogenen Deutung Augustins an, der ähnlich wie Eleutherius und Paulinus von Aquileja[129] formuliert: *et nos regem et sacerdotem et pro nobis mortuum Christum agnoscentes atque laudantes, tanquam in auro et thure et myrrha honoravimus*[130]. Diese auf Hebr, 7 und 9 rekurrierende Vorstellung vom Hohenpriester Christus[131]

[125] Ps.-Beda, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 C; Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 759 D - 761 A; Smaragdus, Collectiones, PL 102, 72 C; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Mt 2, 11, fol. 16v.

[126] vgl. schon Ps.-Maximus von Turin, Hom. 26, PL 57, 283 A u. Hom. 22, a. a. O., 272 A; Sedulius, Carm. pasch., II ,97-101, CSEL 10, S. 51; Ps.-Haymo von Halberstadt, Hom. 15, PL 118, 111 B.

[127] vgl. W. Foerste, Otfrids literarisches Verhältnis zum Heliand, « Nddt. Jb. » 71/3 (1948/50), S. 44/5.

[128] In Matth. ev. ex., PL 92, 13 C; vgl. Ps.-Maximus von Turin, Hom. 21, PL 57, 270 A; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Matth. 2, 11, fol. 16v.

[129] Eleutherius, Sermo de natali Domini, PL 65, 95 A: *Aurum decet regem, thuris oblatio magnum sacerdotem, myrrha vero mortuorum sepulturam;* Paulinus von Aquileja, Hymnus « In Nativitate Domini », A. H. 50, Nr. 99, S. 129, Str. 21: *In auro regis signat excellentiam, / In ture summum sacerdotem typicat, / Per murram Christi sepulturam mystice / Optime docet;* vgl. schon Ps.-Maximus von Turin, Hom. 21, PL 57, 269 C: *Sacerdotem plane Christum magica probat veneratio.*

[130] Augustin, Sermo 202, PL 38, Sp. 1035.

[131] vgl. E. Stauffer, Die Theologie des Neuen Testaments, Gütersloh 1956, S. 78.

indiziert bei Otfrid ähnlich wie bei den Vätern das Mittleramt des Gottmenschen Jesus, das stellvertretende Strafleiden des Heilands, der auf dem Altar des Kreuzes (II, 9, 80) die sündige Menschheit erlöst[132]. Da die Satisfaktionslehre des Anselm von Canterbury im « Liber Evangeliorum »[133] wie auch in den Schriften der karolingischen Theologie in beachtlicher Konsequenz vorgebildet ist[134], können wir dem Urteil H. Göhlers nicht beipflichten, nach dem 'die Gedanken, die in die Richtung eines hohenpriesterlichen Amtes Christi führen könnten, bei Otfrid in die leere Luft ragen'[135], obwohl der Weißenburger zweifellos die sacerdotale Heilsfunktion Christi bewußt in den Hintergrund drängt, um die regale Würde des Messias um so schärfer zu profilieren. Die *mystica dona*[136] (vgl. *wúntarlichun gífti*; I, 17, 70b) erscheinen bei Otfrid nicht primär als Insignien der Unterwerfung, als Huldigungsgeschenke oder Opfergaben für den *rex et sacerdos* Christus, dem *honor* und *servitium* gebühren, vielmehr sind sie in erster Linie ebenso wie der leuchtende Epiphaniestern Offenbarungszeichen des inkarnierten Logos, die als *sceptrum*

[132] Z. B. Maximus von Turin, Sermo LXI b, CCL 23, S. 254: *Maria ... in sacrario uentris sui portauit cum mysterio sacerdotem. Nam quidquid in saeculo profuturum erat, id totum de eius uentre processit, deus sacerdos et hostia: deus resurrectionis sacerdos oblationis hostia passionis. Hoc autem totum in Christo agnoscimus. Deus enim est quod ad patrem redit, pontifex quod se obtulit, uictima quod pro nobis occisus est.*

[133] vgl. IV, 1, 43-45; IV, 19, 75-76; IV, 25, 1 ff.

[134] vgl. J. Rathofer, a. a. O., S. 482-484.

[135] H. Göhler, Das Christusbild in Otfrids Evangelienbuch und im Heliand, « ZfdPh » 59 (1935), S. 26; andererseits möchten wir uns gegen die unqualifizierte Polemik verwahren, mit der sich G. Hummel, Die Relevanz von Textauswahl und Aufbau für die Theologie im « Evangelienbuch » Otfrids von Weissenburg, Diss. (Masch.) Tübingen 1961, S. 146, gegen die Ausführungen H. Göhlers wendet.

[136] Paulinus von Nola, Carmen 27, 46, CSEL 30, S. 264; vgl. Gregor, Hom. I, 10, PL 76, 1112 D; Hraban, Comm. in Matth., PL 107, 760 B; Smaragdus, Collectiones, PL 102, 74 B.

fidei[137] den Kerngehalt der orthodoxen Christologie und Erlösungslehre umreißen[138].

Nach der Allegorese der Gaben kehrt der Dichter im zweiten Teil des *Mystice*-Abschnitts wieder auf den Boden der biblischen Ereignisschilderung zurück und berichtet, wie die Magier, von Engeln[139] im Traum ermahnt, dem Herodes keine Mitteilung über den neugeborenen König der Juden machen, sondern auf einem anderen Weg

[137] So erblickte die Tradition in dem *sensus spiritualis* der Gaben immer wieder ein schlagendes Argument gegen alle christologischen Häresien; vgl. nur HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 759 D - 760 A.

[138] Vielleicht im Anschluß an JOHANNES CHRYSOSTOMUS, Hom. 8, PG 57, Sp. 83, sieht der Helianddichter im Unterschied zu Otfrid in allen drei Gaben ein einziges Siegel der Göttlichkeit Christi; vergleicht man beispielsweise das Christusbild in Otfrids Kapiteln I, 11 und I, 22 sowie in den Heliandfitten V und IX, so wird man konstatieren dürfen, daß der Helianddichter — wohl in entschiedener Opposition gegen den Adoptianismus — die *divina natura* Jesu stärker akzentuiert als Otfrid; vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 243.

[139] Der Hel. 679b spricht in Anlehnung an die apokryphe Tradition nur von einem Engel, der den Magiern im Traum erscheint; vgl. Protev. Jacobi, cap. 21, TISCHENDORF, S. 42; PS.-MATTHÄUS, cap. 16, S. 84; Ps.-HAYMO, Hom. 15, PL 118, 115 A; eine bildliche Darstellung des Engels begegnet zuerst um 900; vgl. H. KEHRER, Bd. 2, S. 80 u. S. 107-109; A. MASSER, a. a. O., S. 244 u. Anm. 25; vorher wird allerdings schon in einem *titulus* zum Lütticher Zyklus (9. Jh.) der Verkündigungsengel erwähnt; vgl. F. F. LEITSCHUH, Geschichte der karolingischen Malerei, Berlin 1894, S. 154/5; eine interessante Abwandlung dieses Motivs bietet das « Evangelium infantiae arabicum », cap. 7, TISCHENDORF, S. 184: *Eademque hora apparuit illis angelus in forma stellae illius quae antea dux itineris ipsis fuerat; cuius lucis ductum secuti abierunt, donec patriam suam attigerunt;* in der sehr eigenständigen Darstellung des Helianddichters (677b ff.) schlafen die reisemüden Magier im Gastsaal und erzählen sich am Morgen gegenseitig ihren Traum; im Opus imperfectum, Hom. 2, 12, PG 56, Sp. 643 folgt auf die Verkündigung des Engels ein Gespräch der Magier: *Non contradixerunt angelo admonenti, dicentes: Tantam viam venimus venientes ante multitudinem civitatum non timuimus, regem terribilem apud illas omnio non expavimus: sed stetimus, et fiducialiter qui natus fuerat regem praedicavimus, et quasi Deo munera digna obtulimus.*

in ihr Land zurückkehren. Mit den letzten beiden Langzeilen, die auf Mt 2, 12: *per aliam viam reversi sunt in regionem suam* beruhen und gleichsam die Nahtstelle zwischen den Lektionem I, 17 und I, 18 bilden, legt er das Fundament für eine neue « mystische » Digression, welche im « Evangelienbuch » erstmals ein ganzes Kapitel ausfüllt und die vor allem durch eine höchst artifizielle Bauform hervorsticht.

V. Die Heimat der Magier als *imago* des Paradieses

Da es bekanntlich für die Bibelexegese der karolingischen Zeit symptomatisch ist, daß sie sich stets auf die *auctoritas patrum* stützt, um der Gefahr einer eigenmächtigen, sündhaften Verfälschung der göttlichen Botschaft vorzubeugen, kann es nicht befremden, daß sich Otfrid auch bei seiner Auslegung von Mt 2, 12 in den vorgezeichneten Bahnen einer bestimmten theologischen Tradition bewegt, die nach Auffassung von G. Ehrismann[140] im wesentlichen von Gregor d. Gr.[141] begründet wurde, dessen Deutung der Weißenburger wohl durch den Matthäuskommentar Hrabans[142] kennenlernte. Auf Grund einer genauen quellenkritischen Analyse sind wir allerdings zu der Feststellung gelangt, daß Gregor diese Allegorese der

[140] G. EHRISMANN, Religionsgeschichtliche Beiträge zum germanischen Frühchristentum, « PBB » 35 (1909), S. 224/5.

[141] GREGOR, Hom. I, 10, PL 76, 1113 C/D: *Magnum vero nobis aliquid magi innuunt, quod in regionem suam per aliam viam revertuntur. In eo namque quod admoniti faciunt, nobis profecto insinuant quid faciamus. Regio quippe nostra paradisus est, ad quam, Jesu cognito, redire per viam qua venimus prohibemur. A regione etenim nostra superbiendo, inobediendo, visibilia sequendo, cibum vetitum gustando, discessimus; sed ad eam necesse est, ut flendo, obediendo, visibilia contemnendo, atque appetitum carnis refrenando, redeamus. Per aliam ergo viam ad regionem nostram regredimur, quoniam qui a paradisi gaudiis per delectamenta discessimus, ad haec per lamenta revocamur.*

[142] HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 761 B.

alia via magorum nicht selbständig initiiert hat, sondern daß er sich nur in Grundzügen die Interpretation seiner Vorgänger aneignete. Zwar begnügen sich Hilarius, Hieronymus, Sedulius, Petrus Chrysologus, Leo d. Gr und Ps.-Hieronymus ebenso wie später der Heliand und der Cod. Guelf. 26 Weiss. mit knappen kommentierenden Zusätzen zu Mt 2, 12 [143], bei Ambrosius, Fulgentius, Caesarius von Arles und Sedatus von Nîmes liegt hingegen die geistliche Wegallegorese schon in ausgebildeter Form vor [144], ja

---

[143] HILARIUS, In evangelium Matthaei commentarius, PL 9, 923 A; HIERONYMUS, Comm. in ev. Matth., PL 26, 27 A: *Revertuntur autem per aliam viam, quia infidelitati miscendi non erant et Judaeorum;* SEDULIUS, Carm. pasch., II, 101-106, CSEL 10, S. 51:

... tunc caelitus illi
Per somnum moniti contemnere iussa tyranni
Per loca mutati gradientes deuia callis
In patriam rediere suam. sic nos quoque sanctam
Si cupimus patriam tandem contingere, postquam
Venimus ad Christum, iam non repetamus iniquum;

PETRUS CHRYSOLOGUS, Sermo 158, PL 52, 619 A u. Sermo 159, 620 A/B; LEO D. GR., Sermo 31, PL 54, 237 B; PS.-HIERONYMUS, Ex. IV ev., PL 30, 538 A; vgl. PS.-MAXIMUS V. TURIN, Hom. 25, PL 57, 280 D - 281 A u. Hom. 27, 286 A; Hel. 686b-699a; Cod. Guelf. 26 Weiss., Marg. ad Mt 2, 12, fol. 16v: *Regio nostra est paradisus. a qua per inoboedientiam primus homo expulsus est ... Per aliam ergo uiam ad regionem nostram regredimur ... a paradisi gaudio per delectamenta discessimus. ad hoc per lamenta reuocemur.*

[144] AMBROSIUS, Ex. ev. sec. Luc., CCL 14, S. 51; FULGENTIUS, Sermo 4, PL 65, 737 A/B: *Haec munera cum Magis unanimiter offeramus, et ad regionem sanctorum tota cordis devotione tendamus. Nec teneamus viam veteris vitae, sed divinis mandatis humiliter obsequentes, viam mutemus, et in qua praecepit Dominus ambulemus, ut ad patriam pervenire valeamus, ubi sine fine cum ipso Domino gaudeamus. Via enim hominis est vita ejus. Qui male vivit, viam tenet erroris; qui bene vivit, per viam graditur veritatis. Quapropter qui ambulabat viam fornicationis, viam teneat castitatis; qui viam tenebat avaritiae, teneat viam misericordiae; qui ambulabat per viam fictionis, viam teneat nunc puritatis. Ambulemus bene per fidem, ut perveniamus ad speciem, ubi plenum erit gaudium nostrum, quia implebitur in bonis desiderium nostrum;* CAESARIUS V. ARLES, Sermo 139 (Ps.-Augustini), PL 39, Sp. 2018: *Et sicut illi per aliam viam reversi sunt in regionem suam; ita et*

wir finden hier eine ganze Reihe von Details, die auch in Otfrids Kapitel *Mysticae de reversione magorum ad patriam* wieder begegnen, so daß die communis opinio der Forschung, Gregor bzw. Hraban sei die einzige Quelle der Lektion I, 18, sich in dieser Gestalt nicht aufrechterhalten läßt. Wie verbreitet die spirituelle Auslegung der *altera via magorum* im Mittelalter war, dokumentiert die Tatsache, daß sie in karolingischer Zeit von Ps.-Beda, Alkuin, Smaragdus, Paschasius Radbertus, Ps.-Haymo von Halberstadt und Christian von Stablo übernommen wurde [145] und auch in nachkarolingischer Zeit noch bei Ps.-Walafrid Strabo, in der Glossa ordinaria, bei Bruno von Segni und Zacharias Chrysopolitanus anzutreffen ist [146]. Die Sichtung der möglichen Quellen ergibt für Otfrid von Weißenburg den Befund, daß der Dichter aus einer weitreichenden Kenntnis der Bibel und der exegetischen Literatur mannigfaltige Elemente und Materialien der Tradition mosaikartig kombiniert und zu einer neuen bildhaft-anschaulichen und zugleich gefühlsbetonten Allegorese verarbeitet hat, deren gehaltliche Einheit in der Verbindung von Moraltheologie und Geschichtstheologie begründet liegt.

---

vos, qui a paradiso recessistis superbiendo, inobediendo, et cibum prohibitum comedendo, curate illuc per humilitatem et obedientiam, atque abstinentiam redire. Vita ista praesens peregrinatio est, patria vero vestra paradisus est. Et quia nimis stulti sunt qui exsilium pro patria diligunt, vos despicite hanc miseram et incertam vitam, ut pervenire valeatis ad patriae coelestis felicitatem certissimam. Ad hoc namque Filius Dei de coelo venit ad terras, ut vos ejus exempla sequendo, possetis de terra in coelum ascendere; vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 246; vgl. Opus imperfectum, Hom. 2, 12, PG 56, Sp. 643; Sedatus, Homilia de Epiphania, PL 72, 773 C - 774 C.

[145] PS.-BEDA, In Matth. ev. ex., PL 92, 13 D; ALKUIN, Commentaria in s. Joannis Evangelium, PL 100, 755 C; SMARAGDUS, Collectiones, PL 102, 74 D - 75 A; PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 137 D - 138 C; PS.-HAYMO, Hom. 15, PL 118, 115 A; CHRISTIAN VON STABLO, Ex. in Matth. ev., PL 106, 1285 C/D.

[146] PS.-WALAFRID, Ex. in IV ev., PL 114, 866 D; Gloss. ordin., PL 114, 75 C; BRUNO VON SEGNI, Commentaria in Matthaeum, PL 165, 82 A/B; ZACHARIAS CHRYSOPOLITANUS, In unum ex quattuor, PL 186, 84 A; vgl. G. EHRISMANN, a. a. O., S. 225; INGRID HAHN, Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan, München 1963, S. 123, Anm. 74.

Gleich das erste Wort der *lectio* I, 18, das vorangestellte Prädikat *Mánot*, das der ersten, auftaktlos beginnenden Langzeile einen nachdruckstarken Einsatz verleiht und den historischen Befehl der Engel in eine zeitlose Mahnung an alle Menschen umwandelt, eröffnet eine den Buchstabensinn des unmittelbar zuvor gegebenen Berichtes transzendierende tropologische Dimension, die die heilsgeschichtliche Relevanz des historischen Vorgangs für alle Manschen offenbart, insofern sie nach dem Muster der *zi éiginemo lánte* (I, 17, 78 b) eilenden Magier selbst danach trachten sollen, ihr *eigan lánt* (I, 18, 2 b) zu suchen. Nach diesen ersten beiden, im Sprechton des « wir » gehaltenen Langzeilen, die programmatisch und adhortativ einen an alle Menschen ergehenden Appell zum Ausdruck bringen, ihr Leben auf ein bestimmtes Ziel hinzuordnen, tritt der Dichter in der Ichaussage hervor und wendet sich in einer für die *ars praedicandi* kennzeichnenden Diktion an den mit « Du » angeredeten einzelnen Gläubigen [147], dem er in belehrender Absicht den allegorischen Bedeutungsgehalt der biblischen *historia* aufschließen will, um ihn auf diese Weise in den Stand zu setzen, ebenso wie *thie wísun man* (I, 17, 41 b) durch spirituelles Sinnverständnis *wís* (I, 18, 3 a) zu werden [148]. Eine solche auf Vermittlung von geistiger Einsicht angelegte poetische Intention läßt sich nur im Zusammenhang mit der karolingischen Theologie recht begreifen, die zum Maßstab und Zielpunkt der religiösen *eruditio* die *vera sapientia* erhoben hat, die aus einer umfassenden und tiefen *scientia divinarum scripturarum* entspringt [149]. Vor diesem epochalen Hintergrund muß gerade der Evangeliendichtung Otfrids, welche die Heilswirklichkeit in der *memoria* feierlich vergegenwärtigt, die besondere pastorale Bedeutung zukommen, die pneumatischen

[147] A. Hass, Das Stereotype in den altdeutschen Predigten, mit einem Anhang: Das Predigtmässige in Otfrids Evangelienbuch, Diss. Greifswald 1903, S. 100-101.

[148] Christus selbst bezeichnet Otfrid als *thaz éwiniga wísduam* (IV, 19, 2a).

[149] vgl. hierzu die grundlegenden Untersuchungen J. Rathofers, Der Heliand, S. 273 ff.

Mysterien der Heiligen Schrift zu erhellen und auf diesem Weg die christliche Weisheit zu fördern und zu verbreiten. Wenn der Dichter deshalb die Magier zu Idealgestalten der *sapientia* und *fides* erhebt, so entspricht dies ganz dem pädagogischen Anliegen der karolingischen Theologie, den Gläubigen verpflichtende *exempla* vor Augen zu stellen, die zur *imitatio* anregen sollen [150].

Hatte sich Otfrid schon in den ersten beiden Versen an die Erläuterung in Hrabans Matthäuskommentar: *In eo enim quod admoniti faciunt, nobis profecto insinuant quid faciamus* [151] inhaltlich angelehnt, allerdings nach Ausweis der Nominalmetaphern *thisu fárt* und *eigan lánt* [152] mit dem bezeichnenden Unterschied, daß er trotz des tropologischen Deutungsansatzes im konkreten Bildbereich des historischen Vorgangs verbleibt, so erscheint seine folgende allegorische Erklärung: *thaz lánt thaz heizit páradis* (I, 18, 3b) nahezu als wörtliche Übertragung von Hrabans Aussage: *Regio quippe nostra paradisus est* [153]. In den folgenden Langzeilen 4-8 betont der Dichter im Rahmen einer selbständig ausgeformten Unfähigkeitstopik [154] die

[150] vgl. J. Fleckenstein, Die Bildungsreform Karl des Großen als Verwirklichung der norma rectitudinis, Bigge-Ruhr 1953, S. 73; vgl. schon Ps.-Maximus von Turin, Hom. 19, PL 57, 264 B: *Deinde per aliam viam reversi sunt in regionem suam. Gentiles venerunt ad adorandum; Christiani ab illo recesserunt; serviebant ante adorationem idolis; viso Salvatore mundi, idola sunt detestati. Reversi sunt in regionem suam. Imitemur ergo et nos, fratres, magos*; ebenso Sedatus, Hom. de Epiphania, PL 72, 774 B und Ps.-Haymo, Hom. 15, PL 118, 115 A.

[151] Comm. in Matth., PL 107, 761 B.

[152] Im gleichen Zusammenhang wie Otfrid bezeichnen auch Sedatus, a. a. O., 774 A und Ps.-Haymo, a. a. O., 115 A das Paradies als *regio propria*.

[153] Comm. in Matth., PL 107, 761 B.

[154] vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 7 1969, S. 93-95, S. 168-171 u. S. 410-415; J. Schwietering, Die Demutsformeln mittelhochdeutscher Dichter, Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, N. F. Bd. XVII, 3, Berlin 1921, S. 1 ff. und S. 36-70. Zu V. 5 f. vgl. Hieronymus, Ep. 108, CSEL 55, S. 306.

Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit, die unermeßliche Pracht des Paradieses in Worten auszuschöpfen, wobei er zunächst in den Versen 4-6 seine eigene Unzulänglichkeit in der Ichform bekennt und anschließend in den Versen 7-8 den Gedanken in unmittelbarer Wendung an den Hörer auf alle Menschen überträgt. Ausgehend von der bildhaften Beteuerung des Autors, daß ihm die Worte nicht zuströmen, über das wohl auf paulinische Vorstellungen zurückgehende plastische Adynaton, daß, selbst wenn jedes Glied des Leibes mit Sprache begabt wäre, der Lobpreis des Paradieses kein Ende finden würde [155], erfährt der 'konventionelle' Erzählduktus eine letzte hyperbolische Steigerung in der abschließenden Feststellung, selbst derjenige, der die Herrlichkeit des Paradieses mit eigenen Augen geschaut hat, werde niemals in der Lage sein, sein Erlebnis im Medium der Sprache einzufangen [156]. Diese Unfähigkeitstopik hat einerseits die Aufgabe, das Paradies in mittelbarer Form zu glorifizieren, und, wie die mehrfach variierende Verwendung des Verbums *magan* verrät, die Kluft zwischen dem Wollen und dem Vermögen des Dichters bewußt zu machen, andererseits dient sie auch dazu, die beiden folgenden, formal auffallenden Langzeilen auf höchst wirkungsvolle Art hervortreten zu lassen, in denen der Dichter überraschenderweise nun doch affirmative Aussagen über das Paradies macht:

Thar ist líb ana tód, líoht ana fínstri,
éngilichaz kúnni joh éwinigo wúnni.

(I, 17, 9/10) [157]

So fehlt dem neunten Langvers, der aus zwei gleich gebauten, in sich antithetisch strukturierten Halbversen besteht, die

[155] vgl. 1. Kor. 2, 9; 12, 15-22; 13, 1; 2. Kor. 17, 2-5; vgl. ein ähnliches Bild bei PAULINUS VON NOLA, carm. XXI, 351-354, PL 61, 586 A: *Si mihi flumineis facundia curreret undis, / Oraque mille forent centenis persona linguis, / Forte nec his opibus conlato fonte refertus / Omnia Felicis percurrere munera possem.*

[156] vgl. V, 23, 1 ff./17 ff./127/176/189/223-229; vgl. z. B. GREGOR, Hom. II, 37, PL 76, 1275 B; A. E. SCHÖNBACH, a. a. O., S. 352.

[157] vgl. V, 22, 7/8.

weiche und melodiöse Klangqualität des Endreims, statt dessen besitzt er den aus germanischer Tradition stammenden, wuchtig aufgipfelnden Stabreim, der, noch unterstützt durch die Akzentsetzung, die tragenden gegensätzlichen Begriffe *líb* und *tód* und deren bildhafte Korrelate *líoht* und *fínstri* in scharfer Kontrastierung herauswölbt.

Die in diesem Langvers komprimierte Formel *lux sine tenebris et vita sine morte,* die z.B. bei Ps.-Augustin und Ps.-Bonifatius [158] als topischer Bestandteil der Paradiesschilderung erscheint, wurde bereits in der ahd. « Regula Benedicti » [159], und im « Muspilli » [160] — unter Verwendung der heimischen Form des Stabreims — aus der *lingua latina* in die Volkssprache übertragen. Wie geschickt und kunstvoll Otfrid diesen expressiven Stabreimvers in seine

[158] PS.-AUGUSTIN, Liber soliloquiorum animae ad Deum, PL 40, Sp. 895: *Ibi gaudium infinitum, laetitia sine tristitia, salus sine dolore, vita sine labore, lux sine tenebris, vita sine morte...*; PS.-BONIFATIUS, Sermo 5, PL 89, 854 D: *ibi erit vita cum Deo sine timore mortis, ibi lux indeficiens, et nunquam tenebrae, ibi salus quam nulla aegritudo conturbat; ibi satietas indeficiens eis qui nunc esuriunt et sitiunt justitiam; ibi felicitas, quam nullus timor corrumpit; ibi gaudium quod nulla tristitia consumit;* Sermo 6, a. a. O., 856 C: *Ubi est lux sine tenebris, et vita sine morte, ubi est laetitia sempiterna et gaudium sine fine;* vgl. W. SCHERER, Eine lateinische Musterpredigt aus der Zeit Karls des Grossen, « ZfdA » 12 (1865), S. 441; R. CRUEL, Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter, Detmold 1879, S. 17; ELISABETH PETERS, Quellen und Charakter der Paradiesesvorstellung in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert, Breslau 1915, S. 30/1 u. S. 57; R. GRUENTER, der paradisus der Wiener Genesis, « Euph. » 49 (1955), S. 125, Anm. 23; C. MINIS, Handschrift, Form und Sprache des Muspilli, Berlin 1966, S. 35/6.

[159] Die Althochdeutsche Benediktinerregel des Cod. Sang 916, Tübingen 1959, hg. von URSULA DAAB, Prolog, S. 10: *Hlauffat, denne leoht des libes eigiit ir, min finstrii des todes euuih pifahe*; vgl. S. SONDEREGGER, Frühe Erscheinungsformen dichterischer Sprache im Althochdeutschen, in: Typologia Litterarum, Fs. M. WEHRLI, Zürich 1969, S. 77.

[160] V. 14: *dar ist lip ano tod, lioht ano finstri*; Althochdeutsches Lesebuch, hg. von W. BRAUNE, 14. Aufl. bearb. von E. A. EBBINGHAUS, Tübingen 1962, S. 86; vgl. W. KROGMANN, Zur Uberlieferung von Otfrids Evangelienbuch, in: Festgabe U. PRETZEL, Berlin 1963, S. 20.

Endreimdichtung integriert hat, vermag die Beobachtung zu zeigen, daß die folgende zehnte Langzeile, die ebenfalls aus parallelen, gleich akzentuierten, in sich aber spannungslosen Halbzeilen zusammengesetzt ist, durch die Adjektive *éngilichaz* und *éwinigo* das formale Prinzip der Alliteration weiterführt, zugleich aber durch den zweisilbig reinen Endreim der Substantive *kúnni* und *wúnni* [161] eine der paradiesischen Vision entsprechende harmonisch - klangvolle Abrundung erfährt [162]. Das assertorische Urteil W. Krogmanns über den Vers I, 18, 9: « Die Reimlosigkeit des Langverses erklärt sich ... durch Umstellung des Schreibers. Es muß im Abvers *ana finstri lioht* heißen », entbehrt — trotz Otfrids Selbstaussage in Ad Liutbertum 77/8 — unter wirkungsästhetischer Perspektive und auch aus quellenkritischen Erwägungen der nötigen Überzeugungskraft [163]. Im Unterschied zu Otfrids Kapitel V, 23, das in einem ersten kürzeren Teil das Leid und die Trübsal des irdischen Daseins schildert und dann in einem zweiten längeren Abschnitt die ewige Seligkeit des *regnum caeleste* mit einem großen Aufgebot von Metaphern ausmalt [164], bleibt im Kapitel I, 18 das vorangestellte Bild des Paralieses trotz der geballten Aussage der Verse 9/10 blaß und schemenhaft, und statt dessen wird in der folgenden Erzählpassage die Trauer um den Verlust des glücklichen Urzustandes und die Klage über die Not des Erdenlebens zum beherrschenden Grundakkord der dichterischen Selbstaussprache.

---

161 Kennzeichnend für das Paradies sind also auch die *chori angelorum* sowie die *gaudia* (GREGOR, Hom. II, 37, PL 76, 1275 B). Nach HRABAN, De rer. nat., PL 111, 334 B *Paradisus ... est hortus deliciarum;* vgl. J. RATHOFER, Der Heliand, S. 346.

162 vgl. O. ERDMANN, Komm., S. 370.

163 W. KROGMANN, a. a. O., S. 20.

164 Das Kapitel I, 18 zeigt nur einen Ausschnitt jener Bilderfülle, mit der Otfrid in V, 23 die Freuden des Jenseits und die *mala temporalia* des Diesseits beschreibt; wenn der Dichter in V, 23 auch mit sensuellen Tropen arbeitet, so geht es ihm doch darum, das Himmelreich als ein « geistliches den Sinnen unzugängliches Szenarium » darzustellen; vgl. R. GRUENTER, a. a. O., S. 134 u. Anm. 66; vgl. E. PETERS, a. a. O., S. 50-57.

VI. Die Dichotomie von *patria coelestis* und *exsilium terrenum*

Wenn der Dichter in der elften Langzeile im Tempus von der Gegenwart in die Vergangenheit wechselt und in heilsgeschichtlicher Rückschau von der Vertreibung der Menschen aus dem Paradies berichtet, so bedient er sich wieder der zwischen Autor und Leser einheitsstiftenden Sprechweise der ersten Person Plural [165], die deutlich macht, daß der Sündenfall der ersten Menschen kein singuläres, historisch-abgeschlossenes Ereignis darstellt, sondern daß die sich durch *concupiscentia carnalis* fortpflanzende Erbsünde [166] im Leben eines jeden Menschen « brennende Aktualität » besitzt. Als tiefsten Grund für das *peccatum originale* nennt der Dichter zweimal an hervorgehobener Stelle, nämlich am Ende der Langzeilen 13 und 18, die *úbarmuati* [167], jene Ursünde der *superbia,* durch die schon vor den Stammeltern des Menschengeschlechts die Engel gefallen sind und die seit Gregor dem Großen meist als Anführerin der *septem peccata criminalia* gilt [168]. Neben dieser kardinalen Triebkraft zum Bösen, welche nach augustinischer Auffassung aus einem schrankenlosen *amor sui* resultiert und die Aufspaltung in eine *civitas Dei* und eine *civitas diaboli* letztlich verschuldet hat [169], erwähnt der

---

165 I, 18, 11: *Wir éigun iz firlázan; thaz mugun wir io riazan.*

166 vgl. A. HARNACK, Lehrbuch der Dogmengeschichte, Bd. 3, Die Entwicklung des kirchlichen Dogmas, Tübingen[4] 1910, S. 212.

167 vgl. III, 3, 26 u. V, 23, 111 ff.

168 ALKUIN, De virtutibus et vitiis, PL 101, 633 A bezeichnet sie als *regina omnium malorum;* vgl. W. VON ACKEREN, Die althochdeutschen Bezeichnungen der septem peccata criminalia und ihrer filiae, Diss. Greifswald 1904, S. 3/4; P. SCHULZE, Die Entwicklung der Hauptlaster- und Haupttugendlehre von Gregor dem Großen bis Petrus Lombardus und ihr Einfluß auf die frühdeutsche Literatur, Diss. Greifswald 1914, S. 10/11 u. S. 127; W. HEMPEL, Übermuot Diu Alte..., Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters, Bonn 1970, S. 15 ff. u. S. 86 ff.; sog. Lasterkataloge begegnen schon im NT: 1. Kor. 6, 9-10; Gal. 5, 19-21; Röm. 1, 29-31; Eph. 5, 3-4; vgl. Mt 15, 19.

169 vgl. W. SCHULTZ, Der Gedanke der Peregrinatio bei Augustin und das Motiv der Wanderschaft bei Goethe, Neue Zeitschrift für

Dichter als weitere Ursachen des Sündenfalls einmal den menschlichen Ungehorsam, womit er sich wieder eng an Hrabans Deutung: *A regione ... nostra superbiendo, inobediendo ... discessimus* [170] anschließt, und zum andern den selbstherrlichen *múatwillo* (I, 18, 14 b) des Menschen, der ihn heimlich zum Abfall von Gott verlockt hat. Der Begriff *múatwillo*, der nach den Untersuchungen G. Ehrismanns [171] und G. Beckers [172] ursprünglich einen ethisch-indifferenten Sinngehalt besaß, bedeutet als Ausdruck menschlichen Eigenwillens bei Otfrid nur noch pejorativ die *inordinatio* des *liberum arbitrium* [173], die bewußte Auflehnung gegen den allein souveränen und maßgeblichen *muatwillo* [174] Gottes.

Den Schmerz über die Mühsal des irdischen Daseins gestaltet Otfrid in diesem Abschnitt mit tiefbewegter Ergriffenheit, die durch die mehrfache Erwähnung des Weinens gefühlvoll zum Ausdruck kommt [175]. Hierbei handelt

systematische Theologie und Religionsphilosophie 8 (1966), S. 93; P. SCHULZE, a. a. O., S. 11.

[170] Comm. in Matth., PL 107, 761 B.

[171] G. EHRISMANN, Psychologische Begriffsbezeichnung in Otfrids Evangelienbuch, in: Beiträge zur Germanischen Sprachwissenschaft, Fs. O. BEHAGHEL, Heidelberg 1924, S. 337.

[172] GERTRAUD BECKER, Geist und Seele im Altsächsischen und im Althochdeutschen, Heidelberg 1964, S. 103/4.

[173] vgl. IV, 24, 38; III, 13, 28; V, 19, 6. Diese voluntaristische Deutung der Sünde verbindet Otfrid mit AUGUSTIN. Vgl. De civitate Dei, XIV, 13, CCL 48, S. 434: *Non enim ad malum opus peruenireturr, nisi praecessisset uoluntas mala.* Vgl. W. KAMLAH, a. a. O., S. 221, 368 f. u. S. 378.

[174] III, 20, 136; III, 13, 3; IV, 1, 41; III, 18, 42; vgl. H. RUPP, Leid und Sünde im Heliand und in Otfrids Evangelienbuch, PBB 79 (1957), S. 366 ff.. Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß die in der althochdeutschen Sprache geläufige Wendung *muat spanan* sowohl in dem ersten Vers des Heliand erscheint, der sich nach der Analyse J. Rathofers eindeutig auf die Häretiker bezieht, wie auch — allerdings im positiven Sinn — im 19. Vers des Muspilli, der dort in auffallender Weise wie in Otfrids Kapitel I, 18 fünf Verse nach der Langzeile *dar ist lip ano tod, lioht ano finstri* begegnet; J. RATHOFER, Zum 'Heliand'-Eingang, « Niederdeutsches Wort » 9, 1/2 (1969), S. 52-72.

[175] I, 18, 11b u. 16a: *riazen;* 12b: *wéinon;* 29b: *rózagaz.*

es sich um den in der theologischen Literatur feststehenden Typus der « geistlichen Tränen », die hier jedoch nicht als Zeichen der Sehnsucht nach der himmlischen Heimat zu werten sind [176], sondern die — und das beweist die auf Ps. 83, 7 zurückgehende frühmittelalterliche Anschauung der Welt als *vallis lacrimarum* [177], als *dál záharo* (V, 23, 10, 3 a) — ein essentielles Attribut des Menschen schlechthin signifizieren, sofern er infolge der Erbschuld in die Sündhaftigkeit und Gottesferne dieses Lebens verstoßen ist. Doch stehen die geistlichen Tränen in der Dichtung des Weißenburgers nicht nur unter dem Zeichen der *poena peccati* [178], vielmehr besitzen sie als Ausdruck der *contritio animae* [179] zugleich die heilsnotwendige Qualität der *tristitia salutaris* [180], können die Menschen doch nach Hrabans Aussage nur *per lamenta* [181], auf dem bitteren Weg des Leidens und Weinens, zu Gott zurückfinden [182]. Otfrid begnügt sich indes nicht mit der Schilderung der äußeren Symptome des Leidens, statt dessen sucht er darüber hinaus durch eine ganze Kette von Affektbegriffen, von Substantiven (*sera, smer-*

[176] H. G. WEINAND, Tränen, Untersuchungen über das Weinen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters, Bonn 1958, S. 137 u. S. 176; PS.-AUGUSTIN, Liber soliloquiorum animae ad Deum, PL 40, Sp. 895 u. 898.

[177] PS.-HIERONYMUS, Ex. IV ev., PL 30, 538 C/D; PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 144 B; vgl. H. G. WEINAND, a. a. O., S. 39 u. S. 163; vgl. bei Otfr. die dramatische Schilderung des Kindermords in I, 20.

[178] H. RUPP, a. a. O., S. 338; F. MAURER, Leid, Bern ²1961, S. 75.

[179] vgl. V, 23, 7; ALKUIN, De virtutibus et vitiis, PL 101, 622 B mahnt, *transacta flere peccata, et eadem iterum non agere;* vgl. H. Rupp, a. a. O., S. 341.

[180] ALKUIN, De virt. et vit., PL 101, 635 C: *Tristitia salutaris est, quando de peccatis suis animus contristatur peccatoris, et ita contristatur, ut confessionem et poenitentiam agere quaerat, et converti se ad Deum desideret;* vgl. a. a. O., 620 D und 622 B-D; vgl. D. RUPRECHT, Tristitia, Wortschatz und Vorstellung in den althochdeutschen Sprachdenkmälern, Göttingen 1969, S. 130.

[181] Comm. in Matth., PL 107, 761 B.

[182] vgl. II, 16, 9-12 (Mt 5, 5: *Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur.*); vgl. 2. Kor. 4, 17 u. 7, 9-11; G. EHRISMANN, a. a. O., S. 219.

za, jamar), Adjektiven (*serag, suar, managfalt*) und Verben (*tharben, thulten, mornen*), die seelischen Substraten (*muat, herza*) zuzuordnen sind, die verschiedenen Grade und Erscheinungsweisen des seelischen Schmerzes zu veranschaulichen, so daß sich in dieser Versgruppe (19-32) eine ganze Skala fein abgetönter Empfindungen herauskristallisiert.

In einer solchen poetischen Gestaltung manifestiert sich eine deutliche Tendenz zur Subjektivität und Psychologisierung [183] — neben der Komponente des monastischen *sentiment religieux* wird deutlich der Einfluß der augustinischen *theologia cordis* spürbar [184] —, ja ein nach Innen gewandtes Bestreben nach Zergliederung der verschiedenen Gemütslagen, das in dem hier extensiv verwandten Variationsstil ein künstlerisch angemessenes Darstellungsprinzip findet. Durch « umarmende » Versanfänge [185] mit Klangkorrespondenz [186], durch kunstvolle Wortspiele in der Form des Polyptotons [187], durch anaphorische Verkettung der Halbverse [188] und durch die chiastische Anlage sinnbeschwerter Reimwörter [189] gewinnt der weitgespannte Fächer der Variationen eine reichdifferenzierte Bauform, die das starre, blockhafte System der Halbverse und Langzeilen auflokkert und die schematische Vers- und Strophenarchitektur dynamisiert [190]. Die vom Gefühl angetriebene Sprach-

[183] vgl. H. RUPP, a. a. O., S. 360.

[184] vgl. A. HARNACK, a. a. O., S. 100 ff.; XENJA VON ERTZDORFF, Das « Herz » in der lateinisch-theologischen und frühen volkssprachigen religiösen Literatur, PBB 84 (Halle 1962), S. 280/1; G. BECKER, a. a. O., S. 97.

[185] *Ni-nu-Nu-ni* (I, 18, 15-18).

[186] *riazen - niazen* (I, 18, 16/18).

[187] *hárto - hérti - hárto* (I, 18, 25/6); *fúntan-fand-fand* (28/9).

[188] *ni fand - Ni fand* (28/9).

[189] *gúat - muat - herza - smérza* (29/30); vgl. die Verse 31/2.

[190] vgl. W. HAUG, Funktionsformen der althochdeutschen binnengereimten Langzeile, in: Werk — Typ — Situation, Fs. H. KUHN, Stuttgart 1969, S. 29/30; K. SCHULZ, Art und Herkunft des variierenden Stils in Otfrids Evangelienbuch, München 1968, S. 60 ff. u. S. 68.

bewegung erreicht stellenweise einen weichen, geradezu elegischen Sprechtenor wie in dem Vers I, 18, 24 mit seiner fünffachen Alliteration auf w und der schwebenden Klangqualität der Vokale e und i [191], sie vermag aber auch — nicht zuletzt mit Hilfe expressiver Interjektionen [192], die an den Stimmungston frühmittelalterlicher *planctus* erinnern — sich zu menschlich-erschütternder Klage zu steigern, so vor allem in der formal abgehobenen Passage V. 25-30, die durch die unmittelbare Duanrede an das personifizierte *élilenti* und die persönliche, ichbetonte Erfahrungsaussprache echtes Pathos zum Ausdruck bringt. Weder dürfen diese suggestiven Selbstaussagen als private Konfession Otfrids gedeutet werden, noch lassen sie sich einfach als klischeehaft-stereotypes Theologumenon abqualifizieren, vielmehr artikuliert der Dichter ein für den frühmittelalterlichen Menschen grundlegendes Horizonterlebnis des irdischen Daseins, das nicht nur als literarisches Motiv rezipiert, sondern auch existentiell immer neu empfunden werden konnte [193]. Zweifellos zeichnet der Helianddichter das Bild des Erdenlebens in helleren Farben [194], doch herrscht auch bei Otfrid nicht allein die aus monastischem Geist erwachsene düstere und pessimistische Sicht der Welt; denn wir finden in seiner Dichtung neben der Haltung des *contemptus mundi* auch komplementäre Züge der Daseinsbejahung und Weltzugewandtheit [195].

[191] *ni wollen héim wison wir wénegon wéison*; vgl. W. STÜMBKE, Das schmückende Beiwort in Otfrids Evangelienbuch, Diss. Greifswald 1905, S. 49/50.

[192] *léwes* (19a) u. *Wolaga* (25a); vgl. den Refrain *Heu, quid evenit mihi!* in GOTTSCHALKS « Versus de Ploratu paenitentiae »; A. H. 50, Nr. 170, S. 225/6.

[193] vgl. F. RECHENBERG, Otfrids Evangelienbuch und die übrige althochdeutsche Poesie karolingischer Zeit, Chemnitz 1862, S. 102 sowie O. ERDMANN, Anzeige zur Otfrid-Ausgabe P. Pipers, « ZfdPh » 11 (1880), S. 110/1.

[194] vgl. ELISABETH GROSCH, Das Gottes- und Menschenbild im Heliand, « PBB » 72 (1950), S. 112.

[195] vgl. H. RUPP, Die Literatur der Karolingerzeit, in: Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen (hg. von B. BOESCH), Bern ³1967, S. 26 ff. An späterer Stelle korrigiert der Dichter zudem das

Zugleich mit dem Entwurf dieses nuancierten Stimmungsgemäldes entfaltet der Dichter die Vorstellung der *patria coelestis*, die sich im Erzählvorgang des Kapitels durch die Sequenz der Bilder *eigan lánt* (2 b u. 34 b), *inheimon* (12 a), *héiminges* (27 b), *héim* (24 a u. 44 b), *héimwisti* (45 a) immer mehr verdichtet [196] und mit der er auf räumlicher Ebene den tiefen Gegensatz zum irdischen Exil vergegenwärtigt, das seinerseits durch die Kontrastmetaphern *élilenti* (25 a, vgl. 16 a), *frémidemo lante* (16 b) und *hiar in lánte* (21 b) veranschaulicht wird [197]. Wenn diese Vorstellung des himmlischen Vaterlandes auch in alttestamentlichen Anschauungen wurzelt — so gilt im AT Kanaan als das gelobte Land des auserwählten israelischen Volkes —, tritt sie uns doch in voller Plastizität zuerst bei Paulus entgegen, der Hebr. 11, 14 von den Vorbildern des Glaubens sagt, ὅτι πατρίδα ἐπιζητοῦσιν [198] Wie G. Ehrismann [199] übersehen hat, bereichert Otfrid seine Patriametaphorik durch die paulinische Vorstellung vom Himmel als einem angestammten Erbgut, das den wahren Kindern

Bild des irdischen Jammertales durch die Erwähnung der göttlichen *dulcedo* (35a) und der *deliciae spirituales* (vgl. 39) und enthüllt somit dem Adressaten seiner Dichtung, daß die *Arabeiti* (23a; vgl. 27a) des irdischen Daseins vornehmlich eine Frucht der Sünde sind.

[196] Diesem räumlichen Bildkreis fügt sich vielleicht auch der Begriff *wúnni* (I, 18, 10b) ein; vgl. C. Pfeiffer, a. a. O., S. 61.

[197] Diese Bildlichkeit zieht sich als motivische Konstante durch das ganze Evangelienbuch; vgl. II, 6, 26/38; III, 1, 43; III, 26, 21/3; IV, 5, 35; V, 23, 99 ff.; bei Gregor dem Grossen erscheint der « Gefallene Engel » als der Fremde par excellence; Moralia in Job, PL 75, 1005 C: *Quis vero alienus nisi apostata angelus vocatur?;* vgl. O. I, 5, 56; *gidúat er imo frémidi / thaz hoha himilrichi;* vgl. G. B. Ladner, Homo Viator: Medieval Ideas on Alienation and Order, « Speculum » 42 (1967), S. 234 und Anm. 4.

[198] vgl. G. Ehrismann, a. a. O., S. 219/20; vgl. Hebr. 11, 13 u. 2. Kor. 5, 1; zur räumlichen Vorstellung des Himmels bei Otfrid vgl. nur IV, 5, 35 ff. u. Hartm. 21; E. Peters, a. a. O., S. 58; R. Gruenter, a. a. O., S. 133-135; vgl. auch Gregor, Moralia in Job, PL 75, 768 C; Ps.-Augustin, Liber soliloquiorum, PL 40, Sp. 895; Hraban, Hom. 5, PL 110, 16 B; vgl. G. Ehrismann, a. a. O., S. 226/7.

[199] G. Ehrismann, a. a. O., S. 212.

Gottes rechtmäßig zusteht [200], ein Bild, das bereits von Augustin und Leo d. Gr. [201] in die Auslegung der Magierperikope einbezogen wurde und das sich beispielsweise auch bei Gregor d. Gr. [202] nachweisen läßt. Vermutlich unter dem Einfluß der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn rückt der Dichter dieses Bild des *ádalerbi* (17 b), der verödeten *aeterna haereditas*, das germanischen Anschauungsweisen entgegenkommen mochte, in eine motivische Nähe zu seinem Begriff der *wénegon wéison* (I, 18, 24 b) [203], mit dem er die Menschen der irdischen Verbannung charakterisiert, die nach dem Verlust der Gotteskindschaft [204] aus blinder und falsch verstandener Weltliebe [205] in jenem Zustand der Sünde verharren, den der Dichter in der Nachfolge Augustins als *morbus*, als *privatio boni* [206] entlarvt. Wenn Otfrid auch den tiefen Dualismus zwischen dem Jenseits und dem Diesseits, dem *Thar* (9) und dem *hiar* (20, 21, 23), im wesentlichen mit räumlichen Bildern veranschaulicht, so verdeutlicht er doch andererseits durch die einhämmernde Verwendung bestimmter Zeitadverbien den temporären Gegensatz zwischen der Vergangenheit des Paradieses und der Gegenwart [207] des Erdenlebens, zwischen den « ewigen Wonnen » des Himmels und dem ständigen, ununterbrochenen [208] Erleiden des irdischen Daseins, so daß neben dem

[200] vgl. Eph. 1, 18; Kol. 3, 24; Otfr. II, 2, 22 u. III, 1, 40.

[201] Augustin, Sermo 202, PL 38, Sp. 1035; Leo, Sermo 32, PL 54, 239 C/D.

[202] Moralia, PL 76, 193 C/D; vgl. G. B. Ladner, a. a. O., S. 234/5 u. Anm. 6.

[203] vgl. Jo 14, 18; Otfr. IV, 15, 47.

[204] vgl. II, 6, 24 ff.

[205] vgl. Caesarius v. Arles, a. a. O., PL 39, Sp. 2018: *...stulti sunt qui exsilium pro patria diligunt...;* vgl. Otfr. V, 23, 10.

[206] I, 18, 22: *in mánagfalten wúnton bi únseren sunton*; vgl. II, 17, 3; II, 24, 22; III, 1, 15/6; III, 5, 1/2; vgl. A. Harnack, a. a. O., S. 55, 88 u. S. 112; W. Schultz, a. a. O., S. 95/6 u. H. Rupp, a. a. O., S. 351 ff.

[207] *Nu* (V. 16, 17, 19, 20).

[208] *émmizigen* (V. 12) *io* (V. 11, 12, 23).

Grundzug der räumlichen Trennung zugleich auch die Zeitverfallenheit des Menschen sichtbar wird.

VII. Die moraltheologische Exegese der *alia via magorum*

Doch verharrt der Dichter nicht in der Haltung des Klagenden, sondern er weist eine rettende Perspektive, wie die vom himmlischen Heimweh ergriffenen Menschen dem Elend dieser Welt entfliehen können, indem sie nämlich wie die Magier einen andern Pfad einschlagen [209] als jenen, der aus dem Paradies herausführte, den Weg nämlich, den Christus durch seine Inkarnation den Menschen eröffnet hat und der am Zielpunkt der Äonen zum ewigen Heil der Seele führen wird. Durch die Rekapitulation der Verse I, 17, 77/8 indizieren die Langzeilen I, 18, 33/4 die unmittelbare Uberführung der biblischen *historia* in die geistliche *tropologia*. Die Symbolik des « andern Weges », die Otfrid durch die variierenden Substantive *straza* (33), *pad* (35, 43) und *weg* (34, 44) [210] sowie durch die Verben *faran* (33) und *gangan* (44) poetisch ausführt, ordnet sich damit vermittelnd in die polaren Bildbereiche der himmlischen Heimat und der irdischen Verbannung ein und bringt nur allzu deutlich zum Ausdruck, daß der Dichter im Einklang mit der patristischen und karolingischen Theologie das Erdenleben als *peregrinatio* und den Menschen als Wanderer zwischen Paradies und Eschaton auffaßt [211]. Hinter diesem ergreifenden Bild des *homo viator* und des *homo exsul* [212], des sündhaften und leidenden, des enterb-

[209] vgl. ALKUIN, Compendium in Canticum Canticorum, PL 100, 643 B/C: *ad consortium coelestis Jerusalem festinemus... in gaudia coelestis patriae aeterna*; vgl. G. EHRISMANN, a. a. O., S. 223 u. S. 227.

[210] vgl. die Variation von *calles, viam* und *semitas* bei PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 138 A/B.

[211] vgl. 2. Kor. 5, 6; 1. Petr. 2, 11; vgl. COLUMBAN, Instructiones variae, PL 80, 240 A.

[212] vgl. VENANTIUS FORTUNATUS, De vita sanctae Radegundis libri duo, MG. SS. rer. Mer. II, S. 381, 5: *elegit exsul fieri, ne peregrinaretur a Christo.*

ten und verwaisten Menschen, der auf seiner *via regressionis ad patriam* [213] das irdische Jammertal durchwandern muß, verbirgt sich vor allem der Einfluß der augustinischen Geschichtstheologie mit ihrer Idee der *civitas Dei peregrinans* [214], sodann aber auch der monastische Geist des Benediktinertums, der in karolingischer Zeit durch die iroschottische Mission [215] und die Klosterreform Benedikts von Aniane [216] neue religiöse Impulse erhielt.

Doch die frühmittelalterlichen Theologen knüpfen bei ihrer Allegorese von Mt 2, 12 nicht einfach an die in Antike und Christentum weitverbreitete Wegsymbolik an, sondern sie entwickeln ganz konkret, was W. Harms in seiner Spezialuntersuchung [217] leider nicht berücksichtigt, eine neue Variante der traditionellen Bivium-Motivik; denn die Magier sehen sich ähnlich wie der Mensch kat' exochén vor die Entscheidung gestellt, entweder dem Befehl des Herodes Folge zu leisten und den Weg des Verderbens zu gehen, oder aber gemäß der Weisung der Engel die *alia via* des Heils einzuschlagen [218]. Dieses von Otfrid übernommene und poetisch gestaltete Bild von den zwei Wegen, das die menschliche Wahlsituation zwischen einem guten und einem schlechten Lebenswandel versinnbildlicht, ist im Ansatz schon in Hesiods Lehrgedicht « Werke und Tage » (V. 287-292) vor-

[213] PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 138 B.

[214] z. B. AUGUSTIN, De civitate Dei, 19, 17, CCL 48, S. 683-685.

[215] vgl. WALAFRID STRABO, Vita Galli, MG SS. rer. Mer. IV, S. 336, 5/6: ... *de natione Scottorum, quibus consuetudo peregrinandi iam paene in naturam conversa est* ...; vgl. J. LECLERQ, Mönchtum und Peregrinatio im Frühmittelalter, « Römische Quartalsschrift » 55 (1960), S. 214-217; wenn auch die iroschottische Vorstellung einer realen *transmigratio* durch das benediktinische Gebot der *stabilitas loci* verdrängt wurde, so blieb der geschichts- und moraltheologische Gedanke der *peregrinatio* doch gerade im benediktinischen Mönchtum lebendig.

[216] vgl. G. EHRISMANN, a. a. O., S. 228.

[217] W. HARMS, Homo Viator in bivio, München 1970.

[218] vgl. Ambrosius, Ex. ev. sec. Luc., CCL 14, S. 51: *Alia uenerunt uia magi, alia redeunt; qui enim Christum uiderant, Christum intellexerant meliores utique quam uenerant reuertuntur. Duae quippe sunt uiae, una quae ducit ad interitum, alia quae ducit ad regnum. Illa peccatorum est, quae ducit ad Herodem, haec uia Christus est, qua reditur ad patriam.*

gebildet[219] und begegnet dann besonders in der auf Prodikos zurückgehenden und in Xenophons « Memorabilien » (II, 1) überlieferten Geschichte von Herkules am Scheideweg[220], welche die spätere zeichenhafte Darstellung der Entscheidungssituation des Heranwachsenden in der pythagoreischen *littera Y* maßgeblich beeinflußt hat[221]. Dabei bleibt jedoch wesentlich zu berücksichtigen, daß sich diese Bildvorstellung von den zwei Wegen auch aus genuin biblischen Quellen speist, verwendet doch schon das Alte Testament dieses Motiv in analoger Weise[222], und auch Christus selbst bedient sich des gleichen Bildes, wenn er in der Bergpredigt mahnt: *Intrate per angustam portam, quia lata porta et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem et multi sunt, qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via est, quae ducit ad vitam, et pauci sunt, qui inveniunt eam* (Mt 7, 13-14). Während das Modell der Weggabelung in der « Didache » und in dem apokryphen « Barnabasbrief »[223] sowie bei den Kirchenvätern Ambrosius[224] und Hieronymus[225] ohne polemischen Bezug zur Antike als christliches Sinnbild erscheint, setzt sich Laktanz in seiner Schrift « De vero cultu »[226] auch kritisch mit der

[219] vgl. F. RIEDL, Der Sophist Prodikus und die Wanderung seines « Herakles am Scheideweg » durch die römische und deutsche Literatur, Laibach 1908, S. 9-13; J. ALPERS, Hercules in bivio, Diss. Göttingen 1912, S. 4.

[220] vgl. F. RIEDL, a. a. O., S. 5-7 und W. HARMS, a. a. O., S. 41.

[221] vgl. W. HARMS, a. a. O., S. 30 ff.; S. C. CHEW, The Pilgrimage of Life, New Haven/London 1962, S. 177.

[222] vgl. Ps. 1, 1/6 u. Is. 30, 21; DOROTHEA FORSTNER, Die Welt der Symbole, München[2] 1967, S. 97 ff.

[223] vgl. W. HARMS, a. a. O., S. 46/7.

[224] AMBROSIUS, Enarrationes in XII Psalmos Davidicos, PL 14, 976 C/D: *Duae viae sunt: una justorum, altera peccatorum: una aequitatis, altera iniquitatis, de qua dixit Propheta: 'Et vide si via iniquitatis in me est'. Non solum ergo vita nostra via est, sed etiam in ipsa vita nostra aut virtutis via est, aut iniquitatis. Cave igitur ne in te gressus suos collocet avaritia, et sis via criminis; ne improbitas, ne libido, et sis via iniquitatis intinerantibus detrita flagitiis.*

[225] HIERONYMUS, Epistula 148, PL 22, Sp. 1209: *Illa enim (i. e. mortis via) vitiis per consuetudinem, quasi declivior ac mollior, et velut quibusdam amoena floribus voluptatum facile ad se rapit commeantium multitudinem; haec vero (i. e. vitae via) insueto calle virtutum tristior atque horridior: ab his tantum eligitur, quibus non tam delectatio itineris cordi est, quam utilitas mansionis.*

[226] lib. VI, PL 6, 641 A ff.; vgl. F. RIEDL, a. a. O., S. 31; W. HARMS, a. a. O., S. 158/9.

griechischen Prodikosfabel auseinander, und zwar deutet er das pagane Ethos dieser Allegorie in moraltheologischem und eschatologischem Sinne um, so daß in seiner neuen religiösen Sicht der Mensch wählen muß, ob er auf seinem Lebensweg Gott oder dem Teufel folgen will und entsprechend seiner Entscheidung beim Jüngsten Gericht das Himmelreich erringt oder der Verdammnis verfällt.

Im Unterschied zu den verschiedenen Auffassungen der Tradition konkretisiert Otfrid seine Wegsymbolik weder durch die biblische Vorstellung von einem schmalen und einem breiten Weg, noch durch die bei Vergil vorgeprägte Richtungsmotivik eines linken und eines rechten Pfades[227] und auch nicht durch die von Hesiod[228] vertretene Anschauung von einem langen, anfangs steilen und einem kurzen, ebenen Weg, sondern er umgibt diesen Bildkern ähnlich wie bei seiner Ausformung der Patriasymbolik mit einer Reihe von Trabantenmetaphern und transponiert ihn dadurch auf künstlerisch eindrucksvolle Weise in eine neue Bild- und Bedeutungslandschaft. In einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bild der *alia via* rückt Otfrid zunächst das zwischen den Sphären des Sensuellen und Spirituellen vermittelnde Schlüsselwort *suazi*[229], das im « Liber Evangeliorum » meist von einer luziden Aura des Göttlichen und Gnadenhaften umgeben ist und das zudem ein bezeichnendes Licht wirft auf die poetisch-exegetische[230] Grundhaltung des Autors. So artikuliert der Weißenburger in I, 1 u. I, 2 sein literarästhetisches Selbstverständnis, das nicht auf irdischen Ruhm, sondern

[227] VERGIL, Aeneis VI, V. 539-542. Der Weg zur Rechten führt zum Elysium, der Weg zur Linken zum Tartarus; vgl. F. RIEDL, a. a. O., S. 31; vgl. SEDATUS, Homilia de Epiphania, PL 72, 774 B: *Si hoc ordine vias mortiferas relinquentes, vias vitae tenere voluerimus, de sinistra translati ad dextram, magorum itinera fideliter ac feliciter possumus imitari.*

[228] V. 290 ff.; W. HARMS, a. a. O., S. 40/1.

[229] vgl. F. OHLY, Geistige Süsse bei Otfrid, in: Typologia Litterarum, Fs. M. WEHRLI, Zürich 1969, S. 122.

[230] Zur Bedeutung des Begriffes *suazi* für Otfrids Exegese vgl. F. OHLY, a. a. O., S. 105 ff.

auf *gloria Dei*[231] ausgerichtet ist und gemäß dem er nicht nur als handelnder Mensch, sondern auch als Dichter in *gótes gibotes súazi*[232] wandeln will, in jener *dulcedo Evangeliorum* (Ad Liutb. 11/2), die zugleich *núzzi* und *wízzi* (I, 1, 55) bewirkt und durch die seine scheinbar imperfekte Versdichtung Anteil am göttlichen Ordo gewinnt[233]. Dieser Geschmacksmetapher der *suazi*, die im augustinischen Sinn letztlich auf die *fruitio Dei*[234] verweist, ist das Bild der *bíttero ziti* (I, 18, 20 b)[235] in kunstvoller Antithese zugeordnet, das wieder an die Passion und Kreuzestod signifizierende Gabe der bitteren Myrrhe (I, 17, 65 a/72 b) anknüpft. In dieser Vorstellungszone der *alia via* und *dulcedo Dei* hat Otfrid durch Reimkorrespondenz[236] auch den Ausdruck

[231] I, 2, 17.

[232] I, 1, 47. Zur theologischen Ästhetik des Autors vgl. meine bald erscheinende Untersuchung « Otfrids 'Liber Evangeliorum', Literarästhetik und Verstechnik im Lichte der Tradition », in welcher ich, ausgehend vom Werk des Weißenburgers, die poetologischen Grundlagen und dichtungstypologischen Vorformen der europäischen Endreimdichtung auf breiter Basis aufzuarbeiten versuche. Welche Bedeutung dem Problem der Form und Genese frühmittelalterlicher Endreimpoesie zukommt, zeigen auch die mir neuerdings zugänglichen Arbeiten von W. ENGEL, Die dichtungstheoretischen Bezeichnungen im « Liber evangeliorum » Otfrids von Weißenburg, Phil. Diss. 1967 (photomechan. Druck: Frankfurt 1969) und W. KLEIBER, Otfrid von Weißenburg, Untersuchungen zur handschriftlichen Überlieferung und Studien zum Aufbau des Evangelienbuches, Bern/München 1971, die schon auf Grund ihrer methodischen Enge in dieser Frage zu keinen gesicherten Ergebnissen gelangen können.

[233] vgl. auch Ad Liutb. 46-55.

[234] vgl. z. B. AUGUSTIN, Sermo 187, PL 38, Sp. 1001 u. Sermo 194, PL 38, Sp. 1016; vgl. auch PS.-AUGUSTIN, Liber soliloquiorum, PL 40, Sp. 882/3; vgl. R. LORENZ, Fruitio dei bei Augustin, « ZKG » 63 (1950/1), S. 75-132; J. CHATILLON, Dulcedo, in: Dictionnaire de Spiritualité, Bd. 3, Paris 1957, Sp. 1777-1795; F. OHLY, a. a. O., S. 102 und S. 107.

[235] vgl. GREGOR, Hom. I, 10 PL 76, 1114 B: *Quia ergo et post baptisma inquinavimus vitam, baptizemus lacrymis conscientiam, quatenus regionem nostram per viam aliam repetentes, qui ex ea bonis delectati discessimus, ad eam malis amaricati redeamus.*

[236] dazu F. OHLY, a. a. O., S. 113/4.

réine fuazi (35 b) angesiedelt, der als pars pro toto[237] auf einen von schwerer Sünde reinen Lebenswandel hindeutet, welcher nach religiösem Verständnis unabdingbar ist, soll der Pfad des Heils für den Wanderer nicht zum Gericht werden, wusch doch Christus selbst vor dem Abendmahl den Jüngern die Füße, um durch diese äußere Reinigung die innere Läuterung der Seele exemplarisch zu vollziehen[238].

In den Langzeilen 36-42 wendet sich der Autor durch eine Reihe von Imperativen an sein Publikum, dem er, bewegt durch ein spezifisch paränetisches Anliegen, deutlich vor Augen führen will, welche *virtus* (*situ*, 36 a), welche Tugendausrüstung notwendig ist, um die *ándara straza* (33 b) des entsagungsvollen Lebens sicher zu beschreiten. In unmittelbarer Duanrede an den Hörer nennt er dabei im einzelnen die *gúati*, die hier wohl die *bonitas*[239] meint, darauf die der *úbarmuati* genau entgegengesetzte *ótmuati* (*humilitas*)[240], die der Dichter in I, 5, 67 in hymnischer Form an Maria lobt, sodann die christliche Fundamen-

[237] Zum Typus der Körperteilmetaphern vgl. E. R. CURTIUS, a. a. O., S. 146-148. Zu I, 18, 35 vgl. Ambrosius, Ep. 41, PL 16, 1168 B.

[238] vgl. Jo 13, 1 ff. u. 1. Tim. 5, 10; vgl. Otfr. IV, 11; nachdem die *lavatio pedum* bekanntlich anfangs zum Taufritus der afrikanischen, gallischen und mailändischen Kirche gehört hatte — AMBROSIUS, De mysteriis liber unus, PL 16, 416 A/B, betont besonders ihre sündentilgende Kraft —, bildete sie in der Karolingerzeit nicht nur ein Ingredienz der Liturgie am Gründonnerstag (vgl. PS.-ALKUIN, De div. off., PL 101, 1206 D - 1207 B; AMALAR VON METZ, De ecclesiasticis officiis libri quattuor, PL 105, 1019 A - 1020 A), sondern sie wurde auch als monastischer Brauch in allen Klöstern gepflegt, da die « Benedicti Regula » (c. 35, CSEL 75, S. 93) diesen Beweis christlicher Demut und Nächstenliebe ausdrücklich dekretiert.

[239] vgl. SEDATUS, Hom. de Epiph., PL 72, 774 B: *ab angelorum societate discessimus, per vias bonitatis ... redire ad principale studeamus.*

[240] CAESARIUS VON ARLES, a. a. O., PL 39, Sp. 2018; Sedatus, a. a. O., PL 72, 774 A: *Nam quia per superbiam cecidimus in mundum, oportet ut per humilitatem redeamus ad paradisum*; PS.-HAYMO, Hom. 15, PL 118, 115 A.

taltugend der *caritas*[241], der Gottes- und Nächstenliebe, und schließlich die *fúriburt* (*abstinentia*)[242], die das positive Pendant zur *concupiscentia carnalis* bildet. Nach dieser katalogartigen Aufzählung verschiedener Tugendwerte, die alle in exponierter Stellung am Ende eines Halbverses stehen und zudem durch Reimbänder zu einem klanglich-einheitlichen Begriffsgerüst gestaltet sind, mahnt Otfrid in der Rolle des *poeta praeceptor* den Leser sodann noch, Gehorsam (*oboedientia*)[243] zu üben, nicht dem unheilvollen, dämonischen *muat* zu folgen, in den reinen Innenraum des Herzens nicht die *wóroltlust*, den *appetitus carnis*[244], einzulassen, und sich nicht an die bloße flüchtige Gegenwart zu verlieren, die nur den Blick für die Ewigkeit trübt[245]. Zwar sind all diese moralischen Vorschriften in besonderer Weise Bestandteil der Klosterregel und gewiß zeugt die Ethik des Weißenburgers vom benediktinischen Geist der Askese und *fuga mundi*, doch müssen wir zur Vorbeugung von Mißverständnissen dezidiert darauf hinweisen, daß sämtliche der in I, 18 genannten Tugendbegriffe auch in der Tradition der Wegallegorese begegnen und daß Otfrid seine moralischen Postulate nicht nur an die monastischen Zuhörer, sondern in ebenso verbindlicher Form an alle Menschen (*mánne*, 36 a) richtet.[246] Nachdem der Dichter durch diesen Entwurf einer Moraltheologie in nuce gleichsam ethische Leittafeln der *alia via christiana* aufge-

241 SEDATUS, a. a. O., PL 72, 774 A; vgl. Otfr. IV, 29, 51 ff.; V. 23, 119-128; Hartm. 129 ff.; vgl. G. MEISSBURGER, Grundlagen zum Verständnis der deutschen Mönchsdichtung im 11. und 12. Jahrhundert, München 1970, S. 162/3. Eine systematische Untersuchung der Moraltheologie Otfrids bleibt weiter ein Desiderat der Forschung. Zu diesem Komplex vgl. J. MAUSBACH, Die Ethik des heiligen Augustinus, 2 Bde., Freiburg i. B. 1929.

242 CAESARIUS VON ARLES, a. a. O., PL 39, Sp. 2018.

243 HRABAN, Comm. in Matth., PL 107, 761 B.

244 HRABAN, a. a. O.

245 vgl. auch die « Benedicti Regula », cap. V, a. a. O., S. 35-38; vgl. G. EHRISMANN, a. a. O., S. 229.

246 vgl. G. EHRISMANN, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, 1. Teil, ²1932 (unverändert. Nachdruck München 1966), S. 197.

stellt hat, nimmt er in einer letzten anagogischen Schau noch einmal das Bild des Weges und der himmlischen Heimat auf und beschließt sein Kapitel mit der trostreichen Versicherung, daß dem Menschen, der diese göttlichen Verhaltensnormen wahrhaft erfüllt und somit auf der Straße des Heils wandelt, im Jenseits die Seligkeit des Himmels zuteil wird und er dann *niamer* (47 b), wie die pointierte Schlußstellung des Zeitadverbs hervorhebt, irgendeinen Schaden zu befürchten braucht.

Die Entfernung der Magier von ihrer Heimat und ihre Rückkehr auf einem andern Weg dorthin demonstrieren bei Otfrid also exemplarisch jene schon in Orphik, Platonismus, Neuplatonismus und Gnostizismus[247] vorgebildete patristische Anschauung von der dreistufigen Menschheitsgeschichte, die Paradies, irdisches Exil und himmlisches Vaterland umgreift und sich als Vertreibung, Läuterungsweg und Heimkehr vollzieht, eine historiographische Konzeption, welche der dreiteilige Grundriß des Kapitels I, 18 formal genau abbildet. Da in dieser 46 Verse[248] zählenden Lektion nach der zehnzeiligen[249] Darstellung des Paradieses exakt mit dem elften[250] Vers die Beschreibung der sündhaften irdischen Welt einsetzt, an die sich, beginnend mit dem 31. Vers, die Ausführungen über den Rückweg der Gläubigen anschließen[251], läßt sich vor dem Hintergrund der frühmittelalterlichen Zahlensymbolik die Vermutung

247 G. EHRISMANN, Religionsgeschichtliche Beiträge, S. 221/2.

248 In der Hs. V hat Otfrid diesem ursprünglich 44 Verse umfassenden Kapitel nachträglich mit eigener Hand noch zwei Langzeilen angehängt; in der Tradition deutet die Zahl 46 vielfach auf Christus als *novus Adam*, der durch seinen Gehorsam den Ungehorsam des ersten Adams sühnt; zum gematrischen Wert und symbolischen Verweisungscharakter dieser Zahl vgl. auch W. HAUBRICHS, Ordo als Form, S. 55 u. S. 110.

249 Zur Beziehung der Zahl 10 auf die himmlische Seligkeit vgl. URSULA GROßMANN, Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalters, « ZkTh » 76 (1954), S. 36.

250 Zur Zahl elf als Zeichen der Sünde vgl. J. RATHOFER, Der Heliand, S. 324; der Begriff *sunton* fällt bei Otfrid bezeichnenderweise im 2 x 11. Vers des Kapitels.

nicht gänzlich von der Hand weisen, daß die Wendepunkte der Heilsgeschichte vom Dichter durch numerische Signaturen markiert werden.

VIII. Die Bedeutung der Magier im Rahmen der Heilsgeschichte

Der exegetische Gedankengang des Kapitels I, 18, welcher, ausgehend vom *sensus historicus* der Verse I, 17, 77/8, die verschiedenen Stufen des *sensus mysticus* ordogerecht durchläuft, erlaubt bestimmte Rückschlüsse auf Otfrids spezifisches Verhältnis zu den verschiedenen Traditionssträngen der frühmittelalterlichen Magiergeschichte, für das A. Masser keine befriedigende Erklärung finden konnte, da er nur die stofflichen Abhängigkeiten im Blick hatte, ohne die theologischen Implikationen gebührend zu berücksichtigen. So konnte die schon in frühchristlicher Zeit nachweisbare und im Drogosakramentar sowie in zwei karolingischen Elfenbeinreliefs wieder auftauchende Vorstellung von den « reitenden Magiern » [252], mit der Christian von Stablo die zwölftägige Reisezeit der Magier erklärt [253], offenbar schon deshalb nicht in die Darstellung des Weißenburgers einbezogen werden, weil diese Anschauung den orga-

[251] Zur christologischen und ekklesiologischen Bedeutungsvalenz der Zahl 31 vgl. W. HAUBRICHS, Ordo als Form, S. 70-76; zur Charakterisierung des andern Weges vgl. AMBROSIUS, Ex. ev. sec. Luc., CCL 14, S. 51: *haec uia Christus est, qua reditur ad patriam;* ähnlich PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 138 B; vgl. auch das Opus imperfectum, Hom. 2, 2, PG 56, Sp. 637: *Illi enim magi futurae Ecclesiae formam portabant;* Cod. Guelf. 46 Weiss., fol. 37r: *magi ... significant ecclesiam gentium, sacerdotes legem uel synagogam.*

[252] vgl. F. F. LEITSCHUH, a. a. O., S. 152-154; H. KEHRER, a. a. O., Bd. 2, S. 103-107; G. SCHILLER, a. a. O., S. 106 u. S. 109; zum biblischen Vorbild dieser Auffassung vgl. Is. 60, 6; vgl. auch A. MASSER, a. a. O., S. 203/4.

[253] Ex. in Matth., PL 106, 1283 B; vgl. B. BISCHOFF, a. a. O., S. 229; vgl. dagegen A. MASSER, a. a. O., S. 204.

nischen Bildkomplex der *peregrinatio* [254] gesprengt hätte [255].

Sofern Otfrid in I, 17 wie vielfach in seinem Werk die Personennamen und Ortsbezeichnungen der biblisch-orthodoxen und legendenhaft-apokryphen Tradition ausspart, läßt sich das nicht ausschließlich dadurch erklären, daß der Autor aus dichterischem Unvermögen vor der Schwierigkeit kapitulierte, diese fremdsprachigen Angaben in sein Reimsystem und sein metrisches Versgerüst zu integrieren, und auch die vorgegebene Tendenz zur Assimilation des biblischen Berichts an den Erfahrungshorizont und die Vorstellungsgewohnheiten seines fränkischen Publikums reicht zur Begründung dieses Phänomens allein nicht aus. Gegenüber A. Masser [256] müssen wir zudem darauf verweisen, daß viele der im ahd. Text nicht erwähnten Namen in den lateinischen Marginalien und Kapiteltituli erscheinen. Der Dichter läßt sich vielmehr von dem Impetus leiten, die biblischen Ereignisse aus ihrer historischen Faktizität herauszuheben und sie in ihrer heilsgeschichtlich-relevanten und spirituell-sinnträchtigen Dimension transparent zu machen, ein Antrieb, der auch Otfrids hermeneutisches Interesse an der allegorischen Bedeutung der hebräischen Namen verständlich macht [257]. Diese Intention muß sich in I, 17 um so stärker auswirken, als der Dichter — auch im Hinblick auf die Allegorese von I, 18 — die Weisen aus dem Morgenland in typisierender Zeichnung als zeitlos gültige Vorbilder christlich-ethischen Verhaltens hinstellen will, hebt doch gerade der Begriff *ginóza* (I, 17, 77 a) in etymologischer Antizipation die paradigmatische Bedeutung der Magier für alle Menschen hervor, die nach ihrem Muster die *dulcedo* der *alia via* kosten und am Ende der Zeiten als Glieder der *concordissima societas fruendi Deo et*

[254] vgl. besonders die Synekdoche *réine fuazi* (35b). Während der Hel. 555b f. u. 602b betont, daß die Magier zu Fuß gegangen sind (vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 208), macht Otfrid in I, 17 mit Rücksicht auf sein Zeitschema und im Hinblick auf seine Wegallegorese keine präzisen Angaben über die Reiseart der Magier.

[255] A. MASSER, a. a. O., S. 166.

[256] A. MASSER, a. a. O.

[257] vgl. z. B. die Deutung des Namens Jerusalem in IV, 5, 39 b.

inuicem in Deo[258] das himmlische Erbgut, die transmundane Heimat, *niazen* (I, 18, 18/45) sollen. Die sprachlichen Kongruenzen demonstrieren sinnfällig, in welchem Maße der Geschmacksmetaphorik neben andern Begriffs- und Motivechos[259] die Aufgabe zufällt, durch antizipierende und zurückdeutende Verweisungsbögen das im wesentlichen narrative Kapitel I, 17 mit der exegetischen Lektion I, 18 formal und gehaltlich zu verspannen[260].

Wenn Otfrid das Herkunftsland der Magier in Divergenz zur theologischen Tradition nicht näher topographisch bestimmt[261], so macht er doch durch seine Schilderung deutlich, daß die Magier Heiden und nicht Angehörige des jüdischen Volkes sind, ja seine werkimmanente Zeitkonzeption läßt erkennen, daß er im Gefolge Augustins die *magi* als *primitiae Gentium*[262] ansieht, im Unterschied zu den Hirten, die in der augustinischen und nachaugustinischen Theologie als *primitiae Judaeorum*[263] gelten. Berücksichtigt man, daß Otfrid bei seiner kontrastierenden Figurendarstellung in I, 17 die Juden betont negativ charakterisiert, während er die paganen Magier offensichtlich idealisiert[264], so gewinnt der Zentralbegriff *ginoza* noch schärfere Bedeutungskonturen; denn hinter dieser Bezeichnung, welche die Sympathie des Dichters für die Magier verrät, verbirgt sich das erstarkte Selbstbewußt-

[258] AUGUSTIN, De civ. Dei, XIX, 13, CCL 48, S. 679.

[259] vgl. I, 17, 1-2 u. I, 18, 4b-8b; I, 17, 42b u. I, 18, 14a; I, 17, 51a u. I, 18, 24b.

[260] I, 17, 32b/77a u. I, 18, 18a/33a/45b.

[261] vgl. H. KEHRER, a. a. O., Bd. 1, S. 14-22.

[262] AUGUSTIN, Sermo 200, PL 38, Sp. 1028; vgl. E. KIRSCHBAUM, a. a. O., S. 143; LEO D. GR., Sermo 33, PL 54, 243 B; Opus imperfectum, Hom. 2, 2, PG 56, Sp. 637; PS.-MAXIMUS VON TURIN, Hom 18, PL 57, 261 C; PASCH. RADB., Ex. in Matth., PL 120, 136 C; vgl. SEDATUS, Hom. de Epiph., PL 72, 773 A: *Interea beata perductam se ad sacra cunabula radio desuper currente, miratur extrema gens, bono publico prima fruitur.*

[263] FULGENTIUS, Sermo 4, PL 65, 733 C. Vgl. I, 12, 10; 13, 6.

[264] Zum Heliand vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 200 u. C. A. WEBER, Der Dichter des Heliand im Verhältnis zu seinen Quellen, « ZfdA » 64 (1927), S. 7.

sein der abendländischen *ecclesia ex gentibus*[265], die am Epiphaniefest den Gedenktag ihrer Berufung zum Christentum feierte, genauer, das Hochgefühl der jungen fränkischen Heidenkirche, das allein jenen den fränkischen Leser mit einbeziehenden Erzählerkommentar in dem Vers I, 17, 32 begreiflich macht:

gihórtun úngerno thaz wír nu niazen gérno.

In welch « artistischer » Darbietungsweise der Dichter die jeweils zwei Kapitel umfassende Hirten- und Magierepisode tektonisch aufeinander bezieht und beide der Geburtsszene zuordnet, manifestiert nicht nur der Bauriß der Kapitel I, 11, I, 12 und I, 17. welche als einzige Lektionen im « Liber Evangeliorum » einen *Mystice*-Abschnitt aufweisen, der durch die steigende Verszahl (8-10-12) das enge Bezugssystem anzeigt, sondern das beweist vor allem die formale Architektur der *lectio* II, 3, in der — in kunstvollem Rückverweis auf die Kapitelzahlen des ersten Buches — die *drúhtines gebúrti* im 11. Vers, die *hírtin* in der 12. und die *mági* in der 17. Langzeile[266] genannt werden. Wenn Otfrid in II, 3 (11-22) den Hirten wie den Magiern jeweils sechs Langzeilen einräumt und in Analogie zu bestimmten ikonographischen Kompositionstypen[267] durch die Rahmenstellung der Verse 11-14 und 19-22 die Begegnung der Juden und Heiden mit dem Jesuskind in den Mittelpunkt (15-18) stellt — zu diesem Zweck kehrt der Dichter in II, 3, 17-22 noch einmal den *ordo temporis* des biblischen Berichtes um —, so erscheint Christus in dieser zweifellos von Augustin beeinflußten Sicht als *lapis angularis*, als

[265] vgl. E. KIRSCHBAUM, a. a. O., S. 142 ff.; vgl. PS.-MAXIMUS V. TURIN, Hom. 21, PL 57, 270 B: *Igitur, fratres, et nos qui de gentibus advenimus, imitemur magos illos usque ad Christi cognitionem.*; vgl. auch Hom. 20, 266 B.

[266] vgl. A. MASSER, a. a. O., S. 198.

[267] vgl. G. SCHILLER, a. a. O., S. 95; A. WEIS, Drei Könige, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von E. Kirschbaum, Bd. 1, Rom 1968, Sp. 545/6, Abb. 2.

Friedensvermittler zwischen Juden und Heiden, die beide nach seiner Menschwerdung in der *universa ecclesia* aufgehen [268].

KÖLN ULRICH ERNST

[268] vgl. H. KEHRER, Bd. 1, S. 34; AUGUSTIN, Sermo 199, PL 38, Sp. 1026; Sermo 201, a. a. O., Sp. 1031; Sermo 204, a. a. O., Sp. 1037; vgl. auch FULGENTIUS, Sermo 4, PL 65, 733 A/B: *Isti sunt duo parietes, qui ex diverso venerunt, et in lapidem qui factus est in caput anguli, in unitate fidei convenerunt. Unus paries venit ex Judaeis, alter venit ex gentibus... Judaei et gentiles facti sunt unum, quibus fidei unitas unum indidit nominis Christiani vocabulum.*

BLAKE
IL PROFETA DELLA LIBERTÀ

1) *Blake o della coscienza morale dell'uomo.*

> There souls of men are bought & sold,
> And milk-fed infancy for gold;
> And youth to slaughter houses led,
> And beauty for a bit of bread. [1]

Blake trascorse a Londra quasi tutta la sua vita e le sue opere possono ampiamente mostrare l'alto grado di corrispondenza alle sollecitazioni che da questo ambiente gli venivano. Il considerarlo isolato, come fanno alcuni critici [2], significa vedere Blake solo in funzione del suo intricato ed a volte impenetrabile mondo mitologico o considerarlo esclusivamente come un artista incompreso; egli, invece, visse nel suo tempo e fu sensibile a tutti gli avvenimenti sociali come alla situazione dei vari strati umani della società ed in particolare dei poveri, degli umili, dei fanciulli, cioè di tutti coloro che sono sempre stati più soggetti all'oppressione di ogni tipo.

Questa sua coscienza sociale traspare fin dalle prime opere ed in particolare dalle due raccolte di poesie che vanno sotto il nome di *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*; infatti, una lettura accurata di alcune di esse non

[1] W. BLAKE, *The Human Image*, (in *Complete Writings*, a cura di G. Keynes, London, O.U.P., 1966, p. 174. A meno che non sia indicato diversamente, tutte le citazioni da Blake s'intendono tratte da questa edizione).

[2] Citiamo per tutti Plowman: « He remains, as he lived, alone... » M. PLOWMAN, *An Introduction to the Study of Blake*, London, Frankcass, 1967, p. 14.

può non portare il lettore a rilevare che, sotto il tono lirico con cui si presentano, si insinua un'accusa precisa alla società. Entrambe includono una poesia dal titolo *The Chimney Sweeper*, ma, mentre il tono pacato di quella che fa parte dei *Songs of Innocence* fa appena intuire tutte le accuse che Blake intendeva rivolgere alla società, l'altra denuncia decisamente gli effetti negativi che le istituzioni sociali provocano nell'uomo e, in questo caso particolare, nel bambino:

A little black thing among the snow,
Crying « 'weep! 'weep! » in notes of woe!
« Where are thy father & mother? say? »
« They are both gone up to the church to pray. »

« Because I was happy upon the heath,
« And smil'd among the winter's snow,
« They clothed me in the clothes of death,
« And taught me to sing the notes of woe.

« And because I am happy & dance and sing,
« They think they have done me no injury,
« And are gone to praise God & his Priest & King,
« Who made up a heaven of our misery ».[3]

Il Re, il Prete ed i genitori — gli agenti di quell'ordine di cui essi stessi ormai sono schiavi ed in cui sono ormai così inseriti da non poterne distinguere più le caratteristiche di miseria e di dolore — sono chiaramente gli oggetti dell'accusa di Blake, sono cioè coloro che riescono a trasformare l'innocenza in una piccola « cosa » nera tra la neve ed a vestire dei panni della morte quel sorriso che viene solo dalla gioia di vivere.

Il legame di questi due Songs con le due poesie entrambe intitolate *Holy Thursday* è evidente e qui citiamo solo quella che fa parte dei *Songs of Experience*:

Is this a holy thing to see
In a rich and fruitful land;
Babes reduc'd to misery,
Fed with cold and usurous hand?

[3] W. Blake, *The Chimney Sweeper*, (p. 212).

Is that trembling cry a song?
Can it be a song of joy?
And so many children poor?
It is a land of poverty![4]

I piccoli spazzacamini sono gli stessi bambini ridotti alla miseria e nutriti con mano fredda e « da usuraio » che ogni anno venivano riuniti a St. Paul's per ringraziare Dio dei benefici ricevuti. Sono quei bambini affidati alla *charity-school*, ridotti nella più fredda miseria proprio in una terra che si definisce ricca. L'usanza di riunire tutti i fanciulli poveri nel giorno dell'Ascensione era particolarmente gradita a Giorgio III che vi partecipava ogni anno, godendo evidentemente dello spettacolo. Ma di certo Blake non era dello stesso parere e quella visione doveva suscitare in lui una profonda ribellione ed acuire la sua amarezza. Sono costatazioni del genere che molto probabilmente l'hanno portato a rinnegare tutte le istituzioni, a crearsi una morale autonoma.

Oltre a questa piaga della società del tempo, Blake, osservando la sua Londra, ne indicò altre due: la prostituzione ed il militarismo:

How the Chimney-sweeper's cry
Every black'ning Church appalls;
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls.

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts the new born Infant's tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.[5]

Durante tutto l'arco della vita di Blake si resero evidenti tutti gli effetti della Rivoluzione Industriale, primo fra tutti il trionfo della macchina ed egli vide in essa la causa di un sovvertimento totale del ritmo di vita. Con l'industrializzazione e la conseguente migrazione della po-

[4] W. Blake, *Holy Thursday*, (pp. 211-212).
[5] W. Blake, *London*, (p. 216).

polazione rurale verso la città, si passò da un sistema di vita regolato da leggi naturali ad uno guidato dal ritmo stesso della macchina e, per Blake che voleva vedere l'uomo al centro di tutto, questo capovolgimento di valori non poteva che essere negativo:

The hour-glass contemn'd because its simple workmanship
Was like the workmanship of the plowman, & the water wheel
That raises water into cisterns, broken, & burn'd with fire
Because its workmanship was like the workmanship of the [shepherd;
And in their stead, intricate wheels invented, wheel without wheel.
To perplex youth in their outgoings & to bind to labours in [Albion
Of day & night the myriads of eternity: that they may grind
And polish brass and iron hour after hour, laborious task,
Kept ignorant of its use: that they might spend the days of [wisdom
In sorrowful drudgery to obtain a scanty pittance of bread,
In ignorance to view a small portion and think that All,
And call it Demonstration, blind to all the simple rules of life.[6]

In questi versi Blake ha citato e messo in evidenza alcune conseguenze della meccanizzazione che sono causa, ancora ai giorni nostri, di gravi problemi: l'ossessione dello scorrere veloce del tempo, rappresentato qui dalla fine della vecchia clessidra, la schiavitù imposta dalla macchina ed infine le conseguenze negative della specializzazione.

Egli aveva già intuitivamente previsto tutti i pericoli che sarebbero potuti venire dall'uso della macchina.

Nel mondo descritto da Blake ognuno, a suo modo, è vittima della società, di quella società che non vede i singoli, ma la massa. A causa delle leggi di questo sistema nasce lo sfruttamento come la prostituzione che è, per Blake, o l'effetto della miseria che costringe « la bellezza a vendersi per un pezzo di pane » o dell'azione restrittiva della società ed in particolare della religione: « Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of

[6] W. Blake, *Jerusalem*, (p. 700).

Religion »[7]. Fra tutte le forze repressive quest'ultima viene indicata come la più grave ed egli ce la descrive con versi scarni e amari in *A Little Boy Lost* che fa parte dei *Songs of Experience*:

« Nought loves another as itself,
« Nor venerates another so,
« Nor is it possible to Thought
« A greater than itself to know:

« And Father, how can I love you
« Or any of my brothers more?
« I love you like the little bird
« That picks up crumbs around the door ».[8]

Il bambino ama soprattutto se stesso e quindi non può seguire il 4° comandamento della religione cristiana: « onora il padre e la madre » e per Blake è giusto che sia così perché egli vede in ogni uomo Dio. La reale divinità si identifica per lui con l'Immaginazione che è in tutti gli uomini e che si manifesta solo se essi la portano alla luce[9]. Il bambino sente ancora questa verità e perciò ama soprattutto se stesso. Ma il prete, con ipocrito zelo, riuscirà a fargli dimenticare anche quest'ultima realtà, definendo il bambino un demonio:

« Lo! what a fiend is here » said he,
« One who sets reason up for judge
« Of our most holy Mystery. »[10]

Il mistero — che per Blake è il simbolo stesso della Chiesa — non deve essere, secondo il Prete, mai contraddetto e perciò il bambino verrà immolato sull'altare dell'oppressione, il solo piedistallo su cui poggia la Chiesa ed

[7] W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, (p. 151).
[8] W. Blake, *A Little Boy Lost*, (p. 218).
[9] Immaginazione e reale conoscenza si identificano; per Blake è, infatti, nell'Immaginazione che avviene il matrimonio fra il Cielo e l'Inferno, cioè fra Ragione e Volizione e che solo può dare origine al momento creativo.
[10] W. Blake, *A Little Boy Lost*, (p. 218).

i genitori, pur piangendo [11], seguono ormai ciecamente le leggi della Religione ed aiutano i preti a bruciare « nel luogo santo » il loro stesso figliolo, così come essi stessi furono bruciati per alimentare il fuoco della Religione, quel fuoco che riesce a distruggere anche il « Giardino dell'Amore » trasformandolo in un cimitero pieno di tombe:

I went to the Garden of Love
And saw what I never had seen:
A Chapel was built in the midst,
Where I used to play on the green.
. . .
And I saw it was filled with graves,
And tomb-stones where flowers should be;
And Priests in black gowns were walking their rounds,
And binding with briars my joys & desires. [12]

I desideri e le gioie vengono così relegati nella segretezza ed il loro ambiente naturale diventa la notte, mentre per Blake il simbolo della vitalità, dell'energia e perciò della libertà non può essere che il giorno. L'amore, privato così della sua caratteristica principale, cioè la libertà, non è più il frutto di un istinto naturale e, quando si giunge al matrimonio, gli si dà un'altra catena. Quest'ultimo può essere per Blake o la causa di uno stato di schiavitù della donna, che è costretta a sopportare un pesante legame a cui la costringe la mania di possesso dell'uomo — e da ciò nasce spesso la prostituzione —, oppure il matrimonio porta l'uomo a reprimere quel desiderio di poligamia che Blake considera naturale.

Come è evidente, Blake non può essere considerato isolato: egli partecipò con occhio attento alla vita del

[11] I genitori, che sono ormai completamente inseriti nel mondo terreno, non dovrebbero provare dolore nel vedere il loro bambino costretto a seguire la loro stessa sorte. Questa contraddizione può essere spiegata solo se si tiene presente che, nel periodo in cui fu scritta questa poesia, Blake non aveva ancora quella visione totalmente pessimistica della società che mostra di possedere nei libri successivi.

[12] W. Blake, *The Garden of Love*, (p. 215).

suo tempo e si occupò dei suoi problemi. Le critiche che egli rivolge sono, il più delle volte, giuste ed egli trova la spiegazione di questa carenza della società tardo settecentesca nelle condizioni di schiavitù e di alienazione in cui il singolo si è lasciato trascinare e da cui egli stesso soltanto può liberarsi.

2) *Il tema della libertà.*

Il nucleo che origina ed alimenta tutte le teorie di Blake, come il suo mondo mitologico, le sue idee sugli svariati problemi che agitavano l'epoca in cui visse, la visione che egli aveva della società e perciò il fulcro della sua profezia è la particolare interpretazione e la funzione che egli attribuisce all'« energia » e di conseguenza la libertà dell'individuo, di quell'individuo che, nelle sue concezioni, non nasce libero:

My mother groan'd! my father wept.
Into the dangerous world I leapt:
Helpless, naked, piping lound:
Like a fiend hid in a cloud.

Struggling in my father's hands,
Striving against my swadling bands,
Bound and weary I thought best
To sulk upon my mother's breast. [13]

In contrapposizione alla diffusissima teoria di Locke che vedeva l'uomo « by nature free, equal and independent » [14], Blake vede per l'individuo — inserito nel momento stesso della nascita nel mondo della schiavitù e delle costrizioni — la possibilità di diventare libero. Ed è qui che si innesta l'attività del Poeta e del Profeta il cui compito è appunto quello di aiutare l'uomo a percor-

[13] W. Blake, *Infant Sorrow*, (p. 217).

[14] *Cit.* in B. Blackstone, *English Blake*, Hamden, Archon Books, 1966, p. 211.

rere la sola strada che può portarlo verso la libertà: quella strada che non deve conoscere leggi o ragione e che potrebbe perciò portare con diritto il nome di anarchia. È evidente come il tema della libertà sia in Blake strettamente connesso all'importanza che quest'autore dà alla vita umana e quindi all'uomo.

Il suo messaggio è per l'individuo e non per la massa; egli si oppone, perciò, ad ogni forma di livellamento condannando tanto l'atteggiamento della Chiesa come quello degli uomini politici che vedono il singolo nella moltitudine e lo sacrificano alla luce di un ideale politico o religioso. Contro la loro azione che egli definisce « oppression », si scaglia sempre la sua critica che ha come costante: « One Law for the Lion & Ox is Oppression »[15]. Egli si rivolgeva all'individuo perché finalmente riconoscesse la reale sorgente della vita e della gioia e potesse, dopo aver spezzato le catene dell'oppressione, unirsi nella libertà a tutta l'umanità.

Blake aveva dovuto sentire questa parola — libertà — che ha in lui assunto tanta vitale importanza, durante tutta la sua vita come un'aspirazione, latente o palese, di tanti uomini che gli erano stati vicini. Essa era rimbalzata dalla nuova America alla vecchia Europa per alimentare tante speranze, per infuocare tanti animi e nel 1789 doveva essere senza dubbio la parola più affascinante: libertà in politica, libertà di pensiero e di azione dovevano essere il fulcro di tanti discorsi in particolare nei circoli di giovani intellettuali sensibili alle nuove idee. E questo stesso argomento alimentava le riunioni al circolo di J. Johnson[16], in St. Paul's Churchyard, in cui Blake fu introdotto dal Fuseli.

Prima di osservare un po' più da vicino questo grup-

[15] W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, (p. 158).

[16] J. Johnson pubblicava i libri di W. Cowper, di Erasmus Darwin e M. Edgeworth e nel 1787 iniziò la pubblicazione di un periodico *The Analytical Magazine* che contribuì moltissimo a fare del suo ufficio un luogo di incontro di autori ed uomini di idee.

po, è utile ricordare che già a 23 anni Blake si era trovato coinvolto in un movimento di rivolta:

> « He was caught in the rush of a rioting mob in the streets of London and swept along « in the very front rank » to « witness the storm and burning of the fortress-like prison, Newgate »[17].

È facilmente immaginabile quanto la visione dei trecento prigionieri liberati dalla folla mentre tutto intorno andava in fiamme dovette influenzare e particolarmente colpire l'animo di un autore che fin dall'inizio della propria attività aveva fatto di ogni sua creazione il mezzo per diffondere l'idea della libertà in contrapposizione all'oppressione di ogni tipo. Basta a proposito ricordare *Gwin King of Norway*, una poesia che fa parte dei *Poetical Sketches* — databili fra il 1769 e il 1778 — attraverso la quale l'autore aveva già mostrato una profonda coscienza sociale ed in cui si evidenziano due temi fondamentali: l'ambizione dell'oppressore e il desiderio di ribellione dell'oppresso:

> The Nobles of the land did feed
> Upon the hungry Poor;
> They tear the poor man's lamb, and drive
> The needy from their door!
>
> « The land is desolate; our wives
> « And children cry for bread;
> « Arise, and pull the tyrant down!
> « Let Gwin be humbled! »[18].

Sotto le spoglie di Gwin c'è, secondo l'opinione di Erdman, la figura di Edoardo III, mentre è facile immaginare in quella del gigante[19] Gordred la forza degli scritti

[17] M. Schorer, *William Blake, The Politics of Vision*, New York, Vintage Books, 1959, pp. 138-139. È il 6 Giugno 1780: si tratta di uno degli atti di violenza della folla, seguiti al Quebec Act.

[18] W. Blake, *Gwin, King of Norway*, (p. 11).

[19] Nel mondo mitologico creato da Blake il gigante è sempre un simbolo positivo e di solito sta a rappresentare lo stato di esistenza prima della Caduta.

di Paine e dell'azione di George Washington. È già la dialettica dell'oppresso e dell'oppressore che alimenta quella che viene considerata la prima opera di Blake.

Negli anni della sua pubblicazione, di cui dovrebbero essere responsabili Flaxman e Mathew, Blake era, secondo quanto ci riferiscono i suoi biografi, inserito nel circolo di Mrs. Henry Mathew, un ambiente tipico dell'alta società dell'epoca. Si deve certamente fare uno sforzo notevole per vedere Blake e la sua illetterata moglie pienamente inseriti in un simile circolo dove erano di moda gli atteggiamenti da salotto gotico e ricercate e vuote affettazioni di linguaggio come « Fissie, Follogy, Pistinology, Aridology, Arography, Trasmography, Phizography, Hogamy, Hatomy »[20].

Ma basta leggere *An Island in the Moon*, l'opera biograficamente più importante del periodo, per renderci conto di come Blake respingesse quell'ambiente che non poteva essergli congeniale e da cui sua moglie veniva derisa ed egli stesso strumentalizzato. Questa satira in prosa fu scritta tra il 1784 e il 1785 anche se probabilmente le ultime pagine furono aggiunte tra il 1787 e il 1788. Nel manoscritto, prima dell'ultima pagina, manca almeno un foglio dove si suppone fosse descritto il metodo usato, e scoperto proprio allora da Blake, per incidere e stampare le proprie opere. Si ritiene perciò che sia stato l'autore stesso a toglierlo dal manoscritto per salvaguardarne il segreto. A parte Quid, sotto cui viene generalmente riconosciuto Blake stesso, l'identificazione dei personaggi di quest'opera è un'impresa quanto mai ardua, ma, come afferma Damon: « ... whoever they were, they certainly were friends and acquaintances of Blake who were familiars in the Mathews circle »[21]. Il racconto ha inizio con la promessa di un discorso analitico sul pensiero contemporaneo. Ma in un tale ambiente questa non può che rimanere una promessa ed infatti si degenera in chiacchiere

[20] *Cit.* in M. Schorer, *op. cit.*, p. 140.

[21] S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, Providence, Brown, U. P., 1965, p. 199.

salottiere senza senso in cui si citano e criticano solo grandi nomi come Omero, Shakespeare, Milton, Chatterton, Locke che servono a dare a colui che li pronuncia l'impressione di essere nella sfera dei dotti e di poter perciò sostenere i più profondi discorsi eruditi e dare i più qualificati giudizi:

> « I [Quid] think that Homer is Bombast, & Shakespeare is too wild, & Milton has no feelings: they might be easily outdone. Chatterton never writ those poems! A parcel of fools, going to Bristol! If I was to go, I'd find it out in a minute, but I've found it out already. »[22]

Anche se in *An Island in the Moon* si possono ritrovare temi peculiari di Blake come la critica al matrimonio, alle autorità clericali, il rifiuto assoluto delle leggi e soprattutto la fiducia nelle possibilità dell'individuo, essi non potevano trovare, nel salotto di Mrs. Mathew, una pur minima corrispondenza o fomentare serie conversazioni, ma finivano, come si è appena letto, con l'adattarsi all'ambiente.

Invece, molte delle convinzioni di Blake dovettero trovare l'ambiente congeniale in un circolo di tipo decisamente diverso: quello del Johnson alle cui riunioni serali partecipavano autori come Priestey, Fuseli, Mrs Barbauld, Mary Wollstonecraft, Holcraft, W. Godwin, Joel Barlow, Tom Paine e il religioso John Horne Tooke che, accortosi di non essere adatto alla vita religiosa, rinunciò ai voti diventando un accanito sostenitore di J. Wilkes nei suoi attacchi al governo e finì per essere condannato sotto l'accusa di alto tradimento, ma in effetti a causa delle sue vedute politiche.

Blake si venne a trovare, così, inserito in un gruppo i cui componenti erano tutti impegnati in una intensa attività politico-letteraria e da questa atmosfera egli dovette sentirsi stimolato. Le opere di questi autori sono quanto mai indicative: nel 1790 M. Wollstonecraft pubblicava, in

[22] W. Blake, *An Island in the Moon*, (p. 51).

risposta a Burke, *A Vindiction of the Rights of Men.* Questa donna aveva fatto nella sua vita vari mestieri, dalla dama di compagnia all'insegnante e alla governante ed entrò in contatto col Johnson, e quindi con i suoi amici, quando ne divenne la traduttrice e l'assistente. Aperta ed intelligente, ella si inserì ben presto nelle discussioni del gruppo fino a monopolizzarne a volte il discorso. Nella sua opera ella si scagliò contro Burke reagendo alle sue *Reflections* perché, come Paine, vedeva il tentativo di questi di sollevare simpatie per il destino di Maria Antonietta come l'azione di un sentimentale che intendeva così eludere i problemi reali ed infatti ella rispondeva a Burke:

> Your tears are served, very naturally, considering your character, for the declaration of the theatre or for the downfall of Queens, whose rank throws a graceful veil over vices which degrade humanity [23].

Nel 1791 Johnson dava inizio contemporaneamente alla pubblicazione di *The French Revolution* di Blake e *The Rights of Man* di Paine. Ma entrambe furono interrotte: anche il Johnson temeva la repressione che caratterizzò l'Inghilterra di Pitt ed infatti quando Jordan, il nuovo editore di Paine, fece uscire la seconda parte dei *Rights of Man,* il governo reagì mettendo entrambi sotto accusa.

Del circolo di Johnson faceva parte anche W. Godwin — figlio di un dissenziente ed educato al Presbyterian College — trasformatosi nel giro di pochi anni in un completo miscredente. La filosofia di Rousseau e l'avvento della Rivoluzione Francese lo avevano spinto a scrivere nel 1793 *An Enquiry Concerning Political Justice* in cui egli andava oltre le affermazioni dell'autore del *Contract Social* poiché sosteneva il diritto all'abolizione di ogni restrizione sull'uomo naturale, di ogni governo, autorità, legge e arrivava a definire il matrimonio la peggiore delle leggi. Pitt però non mostrò di temere un libro che spronava ad aver fiducia non nella rivoluzione, ma nella di-

[23] *Cit.* in W. GAUNT, *Arrows of Desire,* London, Museum Press, 1956, p. 76.

scussione. Godwin era infatti convinto che una radicale distruzione sarebbe dovuta avvenire con mezzi pacifici e mostrava un forte disgusto per la violenza.

Quindi, in questo circolo, si dovevano svolgere i discorsi più avanzati sui nuovi ideali, sui problemi di quel tempo che vedeva tanti sconvolgimenti radicali e prima di tutto perciò sulla libertà. In questo ambiente si inserirono Fuseli, all'età di 50 anni e Blake a 30. Fu Fuseli, come si è detto, che introdusse Blake nel circolo quando tradusse un libro del suo vecchio compagno di studi J. K. Lavater: *Aphorism on Man,* di cui Blake incise il frontespizio e su cui, più tardi, farà delle annotazioni. Lavorando insieme su opere del genere, il gruppo si unì maggiormente e, nelle discussioni, si inserì anche la voce di Blake. Egli, che aveva già in sé la passione per la libertà senza legami di sorta, fu stimolato certamente dagli argomenti specifici del circolo del Johnson, divenne intimo amico di Godwin, Paine e la Wollstonecraft, come del Dr. Joseph Priestly e del Dr. Price, tutti soprannominati « Liberty Boys », ed il suo entusiasmo lo portò persino a portare il berretto rosso per le strade di Londra, un gesto pericoloso che egli si astenne dal compiere solo dopo la Strage di Settembre. Fu proprio Blake, inoltre, che riuscì a salvare Paine dall'azione del governo:

> One day... Paine was giving at Johnson's an idea of the inflammatory eloquence he had poured forth at a public meeting... On Paine's rising to leave, Blake laid his hands on the orator's shoulders, saying: « You must not go home, or you are a dead man! » and hurried him off on his way to France... By the time Paine was at Dover, the officers were in his house [24].

Questo fatto mostra il legame che univa Blake a Paine e che li fece considerare amici inseparabili.

Tutte le opere di Blake apparse in questo periodo risentono dell'atmosfera che egli aveva respirato al circolo

[24] A. GILCHRIST, *The Life of William Blake,* ed. by G. Robertson, London, J. Lane, 1928, pp. 96-97.

di Johnson ed in tutte egli cercò di portare quel suo particolare stato d'animo acuito da quell'atmosfera di rivoluzione alimentata dai lunghi discorsi con Paine e Godwin soprattutto. Per notare l'effetto che quest'ambiente ebbe su di lui basterebbe mettere a confronto i *Songs of Innocence*, scritti nel 1789, e *The French Revolution* del 1791, il primo lavoro scaturito dalla reazione immediata seguita alla presa della Bastiglia. I *Songs* rivelano decisamente un tono lirico:

> How sweet is the Shepherd's sweet lot!
> From the morn to the evening he strays;
> He shall follow his sheep all the day,
> And his tongue shall be filled with praise.
>
> For he hears the lamb's innocent call,
> And he hears the ewe's tender reply;
> He is watchful while they are in peace,
> For they know when their Shepherd is nigh.[25]

Con ciò, però, non si vuol negare l'aderenza alla realtà, l'amarezza e l'accusa che traspare da alcuni di essi, ma si vuol sottolineare solo il tono lirico con cui ci si presentano. Da questo tono pacato si passa con *The French Revolution* a versi che mostrano il tumulto delle emozioni, delle idee, delle speranze che agitavano l'animo di Blake e che non potevano più essere espresse adeguatamente in forma lirica, ma dovevano necessariamente manifestarsi nell'impetuosità dei versi liberi.

Ma, come si è già rilevato, i discorsi con i componenti del gruppo del Johnson portarono solo alla luce quell'aspirazione alla libertà che era insita nel carattere di Blake e che aveva già avuto modo di esternarsi. Per questo, un legame fatto di desiderio di libertà, di odio per ogni forma di tirannide, di simpatia per gli oppressi lega fra loro, per esempio, *Gwin* e *America*: in entrambe le poesie Blake ammonisce tutti gli oppressori, siano essi re, nobili o vescovi, a non costringere più i popoli in uno stato di schia-

[25] W. Blake, *The Shepherd*, (p. 118).

vitù, a non opprimere più il povero o il solo risultato che ne potrà venire sarà una rivolta per la conquista della libertà, per abbattere ed eliminare finalmente gli odiati templi della tirannide. E giustamente osserva a proposito Erdman:

> Revelation was available to Blake... both in the Terrors of his own times and in his historical sources. He did not have to wait for the pamplets of Thelwall and Wollstonecraft and Paine in the 1790's to find Edward III cited as the archetype of aggressive, frustrate ambition[26].

I sistemi escogitati per costringere l'uomo nel suo stato di schiavitù sono numerosi — secondo quanto afferma Blake — e per rendersene conto basta osservare ciò che all'uomo chiede lo stato (ad esempio: la fiducia, il denaro e a volte la vita) o ciò che gli chiede la Chiesa (la fede e l'osservanza). Ma il mezzo di schiavitù più potente è senza dubbio la morale[27] di cui l'uomo sente continuamente il peso. La moralità è una legge di gruppo e va perciò, secondo l'ideologia individualistica di Blake, contro l'individuo il quale, pur desiderando rompere questa catena che gli impedisce di vivere una vita propria, non riesce a farlo perché teme ciò che potrà avvenire dopo. È su questa paura che la legge morale prende forza e si ingigantisce. Per questo Blake afferma che la libertà non potrà nascere dalla volontà dell'uomo, ma dalla sua consapevolezza, quella consapevolezza che deve venirgli dalla fiducia nelle proprie forze, nelle proprie capacità. È questa la ragione per cui egli afferma:

[26] D. V. Erdman, *Blake Prophet against Empire*, New Jersey, P.U.P., 1954, p. 61.

[27] La Morale ortodossa con tutte le sue espressioni è vista da Blake come il mezzo più potente usato per sottomettere l'uomo; essa è la catena che la Ragione ha dato all'individuo e che questi deve rompere se vuole raggiungere quella libertà che gli è necessaria per scuotersi dal torpore della passività e conoscere la vera essenza della vita. È per questo che egli la condanna tanto aspramente e poggia il suo codice di vita sull'energia.

> There can be no Good Will. Will is always Evil, it is persecution to others or selfishness. If God is anything he is understanding. He is the Influx from that into the Will [28].

Raggiungere questa consapevolezza non è facile per l'uomo perché deve combattere contro se stesso, cioè contro i suoi timori, le sue paure, la sfiducia, dopo aver eliminato tutti gli elementi esterni di costrizione:

> Understanding or Thought is not natural to Man; it is acquir'd by means of Suffering & Distress i. e. Experience, Will, Desire, Love, Pain, Envy, & all other affections are Natural, but Understanding is Acquired [29].

Quindi, questa rinascita alla libertà che, secondo Blake, anche Gesù volle quando chiese ai suoi discepoli di abbandonare tutto e di seguirlo, richiede il sacrificio dell'uomo stesso o meglio di quello che l'uomo crede di essere per portare alla luce la reale essenza dell'individuo. Questo sacrificio di se stesso è quello che Albion fa, alla fine di *Jerusalem*, quando si butta nelle fornaci:

> So Albion spoke & threw himself into the Furnaces of affliction.
> All was a vision, all a Dream: the Furnaces became
> Fountains of Living Waters flowing from the Humanity Divine
> And all the Cities of Albion rose from their Slumbers, and All
> The Sons & Daughters of Albion on soft clouds, waking from
> [Sleep. [30]

Questa è per Blake la *New birth* o *Re-birth*, rappresentata qui dal gesto simbolico di Albion che, buttandosi nelle fornaci, cioè eliminando quell'io che egli fino ad ora aveva considerato come la reale ed unica essenza di se stesso, ha conosciuto le fonti della vita che vengono dalla Divina Umanità, ha visto Gesù, cioè ha percepito la realtà: tutto questo perché ha ottenuto la libertà, l'unico mezzo attraverso cui l'uomo può tornare allo stato eterno, cioè all'Unità.

---

[28] W. Blake, *Annotations to Swedenborg's*, (p. 89).
[29] *Ibidem*.
[30] W. Blake, *Jerusalem*, (p. 744).

Una visione così ampia del concetto di libertà non poteva venire a Blake da fatti contingenti o dalla vicinanza dei membri del circolo di Johnson; essa era già in lui, come elemento focale, fin dalle prime opere e si affiancava all'energia nella costruzione di tutte le teorie blakiane che senza questo binomio — energia - libertà — non avrebbero ragione di essere. L'ambiente in cui lo introdusse il Fuseli doveva perciò servirgli solo da stimolo per evidenziare maggiormente e forse per chiarire, attraverso i suoi scritti, tanto la concezione dell'uomo come le uniche leggi che avrebbero dovuto, secondo la sua teoria, caratterizzare i rapporti dell'individuo con la società. Al centro dei suoi interessi c'è l'uomo che egli vorrebbe vedere guidato da queste due sole forze ed attorno a lui Blake vede ruotare la società il cui nucleo centrale è lo stesso dell'individuo, cioè è formato da energia e libertà.

3) *La visione dell'individuo.*

La visione che Blake ha delle possibilità dell'individuo è quanto mai ottimistica poiché egli vede in lui la capacità di percorrere, in senso inverso, il funesto cammino fatto da Urizen [31]. Nelle sue opere non si parla mai della eventuale funzione di agenti esterni: la conoscenza può venire all'individuo solo dalla consapevolezza di se stesso, cioè di quelle possibilità che sono sempre in lui; infatti afferma Gillham, riferendosi a questa teoria di Blake: « ... every individual, conformist and nonconformist alike, must labour with his mind out of the ideas current in his time » [32]. L'uomo deve lavorare in se stesso e per se stesso, ma non deve creare niente di nuovo, deve solo portare in superficie elementi e forze che sono rimaste in

---

[31] Urizen è l'elemento recalcitrante dell'Unità Eterna, colui che, volendo affermare la propria individualità, è caduto dall'Eternità nel Tempo. A lui si deve, perciò, l'origine della schiavitù dell'uomo.
[32] D. G. Gillham, *Blake's Contrary States*, Cambridge, U.P., 1966, p. 14.

lui offuscate, ma pur sempre vitali, dopo la Caduta [33]. Egli deve perciò solo esplorare in se stesso per riconoscere e distinguere quella realtà nascosta sotto la maschera dell'uomo terreno. La guida che può venire dall'esterno è solo quella dei poeti e perciò dei profeti. Blake non parla di altri elementi e, pur affermando che l'individuo deve ribellarsi e quindi liberarsi di tutte le forze oppressive che, come le istituzioni, lo costringono a seguire le loro leggi, non espone mai il suo pensiero sul tipo di organizzazione sociale in cui quest'uomo potrebbe vivere. Le sue affermazioni rimangono, perciò, solo a livello di esposizione teorica e incompleta. Si comprende facilmente dalle sue opere che egli vorrebbe vedere nella società il riflesso di ciò che è, secondo la sua teoria, il vero uomo, ma come si possa in pratica fondare un governo su due princìpi come vitalità e libertà è un problema che rimane sospeso, facendo perciò perdere al pensiero di Blake quel senso di realtà che solo gli avrebbe potuto dare una certa validità sociale. Questa affermazione potrebbe portarci a dedurre che egli stesso abbia sentito la mancanza di una certa, necessaria concretezza e che fu per questo che egli creò quel suo mondo mitico (anch'esso confuso) in cui però non si riesce ad intravedere una soluzione concreta ed auspicabile al problema qui presentato.

Attraverso le sue elaborazioni mitologiche egli traccia una sorta di circolo storico dell'umanità; infatti parla di un passato in cui esisteva l'Umanità, caratterizzata da unità e libertà, poi mostra la fase discendente rappresentata dalla ribellione ed infine dalla Caduta di Urizen. L'evoluzione ha così toccato il culmine della fase discendente e con Los e poi decisamente con Orc [34] si inizia e si sviluppa

[33] Il mito della Caduta, benché sia stato espresso da Blake con simboli vari, ha sempre come base la concezione che l'uomo è caduto per aver voluto affermare il proprio Ego; questo mito, comunque, si presenta confuso nell'opera di Blake soprattutto a causa del tentativo fatto dall'autore, dopo il 1800, di rivedere il suo mondo mitologico. In ogni caso, a questo stadio, La Caduta si identifica con l'azione disgregatrice di Urizen.

[34] Los, figlio di Urizen, rappresenta il Tempo. Da Los nascerà

la fase ascendente di questo circolo storico che viene a chiudersi dove si era aperto, facendo coincidere il passato con il futuro. Questo che è stato qui chiamato circolo storico può forse trovare una certa corrispondenza a livello di eventi realmente avvenuti [35], ma la trova con certezza sul piano umano [36].

Blake afferma che il bambino non nasce libero perché la sua reale essenza è già nella parte più nascosta di se stesso, ma egli ha ancora degli istinti validi che verranno pervertiti dalle istituzioni sociali e questo avverrà con l'esperienza. A questo punto l'uomo ha raggiunto il culmine della sua fase discendente. Perché possa ritornare allo stato iniziale egli deve portare alla luce, con le sue sole forze, la propria parte più vera; si avrà allora il ritorno all'Umanità.

Quindi Blake per quanto riguarda l'individuo ha indicato qual'è il mezzo attraverso il quale si può tornare a quella situazione che egli considera perfetta, cioè a quel-

Enitharmon, cioè lo Spazio e sarà dall'unione di Los ed Enitharmon che avrà origine Orc, il simbolo dello spirito della rivolta.

[35] La mitologia di Blake potrebbe essere nata da spunti realistici e poi, nel momento stesso in cui è diventata un vero e proprio mondo, essersi sviluppata secondo le sue stesse direzioni, facendo assumere ai simboli sfaccettature a volte diverse. Ma, a questo stadio, può essere fatto un tentativo di riduzione almeno per quanto riguarda Urizen, Los, Enitharmon e Orc. Chiaramente Urizen potrebbe stare a rappresentare il mondo greco di cui Blake condannava ogni manifestazione, dall'arte alla filosofia, mentre la voce dei Profeti, che cerca di farsi sentire anche in questo mondo dominato dalla Ragione, si può intravedere sotto le spoglie di Los, colui che tenta di ribellarsi, ma che deve infine soccombere a Urizen. Enitharmon rappresenta senza dubbio la Religione che fa propria la legge di Urizen, ma è dal suo stesso seno che nascerà Orc che si identifica con l'azione di Gesù che viene considerato da Blake un rivoluzionario.

[36] Blake, tracciando una storia dell'uomo che parte da uno stato pre-sociale, si è riallacciato ad una tradizione che trova in Hobbes il suo primo sostenitore e che appunto delinea l'evoluzione dell'uomo da questo stadio fino a vederlo inserito, per determinate cause, in un certo tipo di società. Blake, pur inserendosi evidentemente in questa tradizione, non giunge mai a delineare quest'ultimo stadio.

lo stadio caratterizzato da unità e libertà. Ma egli, così facendo, si è limitato a parlare dell'uomo, senza però vederlo mai inserito nella società e non ha dato la possibilità di individuare con quale tipo di organizzazione sociale potesse identificarsi quello stato ideale che egli chiama Umanità [37]. Perciò, per quanto concerne il singolo, egli ha completato il circolo evolutivo, ma non l'ha fatto per quanto riguarda la società per la quale, infatti, ha indicato solo il punto culminante della fase discendente corrispondente al periodo in cui l'autore visse; si nota, quindi, la mancanza di una completa formulazione politica a cui evidentemente non lo spinsero neanche i discorsi con gli aderenti al circolo del Johnson.

L'argomento che doveva trovarlo sempre d'accordo con Godwin e Paine era senza dubbio la perfettibilità dell'uomo. Erano tutti convinti, infatti, che l'individuo potesse raggiungere la perfezione, ma i mezzi che essi indicavano per raggiungere questo stato ideale erano senza dubbio diversi. Come si è già rilevato, Blake affermava che l'uomo doveva trovare soprattutto in se stesso i mezzi che lo avrebbero potuto portare alla *New-birth*. Anche Godwin parla della possibilità che l'individuo ha di raggiungere la perfezione:

> Lastly, man is perfectible... By perfectible it is not meant that he is capable of being brought to perfection. But the word seems sufficiently adopted to express the faculty of being continually made better and receiving improvement; and in this sense it is here to be understood. The term perfectible, thus explained, not only does not imply the capacity of being brought to perfection, but stands in express opposition to it. If we could not arrive at perfection, there would be an end to our improvement. [38]

[37] Con Umanità, Uomo Immortale, Eternità e Unità, Blake indica sempre ciò che esisteva prima della Caduta, cioè un corpo spirituale con « four faces », i Four Zoas: Urthona o Los, l'Immaginazione, Urizen o la Ragione, Luvah, la passione e Tharmas, il corpo. Questi quattro poteri e le loro emanazioni vivevano in armonia e libertà l'uno accanto all'altro.

[38] W. Godwin, *Political Justice*, London, J. Watson, 1842, vol. I, p. 44.

Per Godwin, quindi, la perfezione non è un punto di arrivo, ma è soggetta a continui miglioramenti e in base a questa affermazione si può vedere un ulteriore parallelo con Blake il quale aveva sottolineato che l'Umanità, cioè quello stadio che concretizzava la sua idea della perfezione non era statica: « ... Our [dell'Umanità] wars are wars of life, & wounds of love with intellectual spears, & long winged arrows of thought » [39]. Ma il parallelo tra i due autori si interrompe quando Godwin esprime la propria concezione della mente umana:

> « The human mind, so far as we are acquainted with it, is nothing else but faculty of perception. All our knowledge, all our ideas, everything we possess as intelligent beings, comes from impression. All minds that exist, set out from absolute ignorance. They received first one impression and then a second. As the impressions became more numerous and were stored by the help of memory, and combined by the faculty of association, so the experience increased, and with the experience the knowledge... » [40]

È evidente che per Godwin la mente umana è una specie di lastra su cui si imprimono le esperienze provenienti dal mondo esterno e che il suo agire è condizionato:

> In the life of every human being there is a chain of events, generated in the lapse of ages which preceded his birth, and going on in a regular procession through the all period of his existence, in consequence of which it was impossible for him to act in any instance otherwise than he has acted. [41]

Quindi, mentre Blake considera l'uomo come agente attivo della propria evoluzione, Godwin lo descrive condizionato dagli eventi esterni e gli nega il libero volere dando massima importanza, invece, a quelle circostanze

[39] W. Blake, *Jerusalem*, (p. 664).

[40] W. Godwin, *op. cit.*, p. 45.

[41] *Id.*, p. 183.

che influiscono sull'individuo e che sole, secondo la sua teoria, lo possono portare verso la perfezione.

Più vicino a Blake è invece Paine allorché mostra di avere piena fiducia nelle possibilità dell'uomo di riuscire a controllare il proprio destino:

> The progress of time and circumstances which men assign to the accomplishment of great changes is too mechanical to measure the force of the mind, and the rapidity of reflection, by which Revolutions are generated... [42].

È da questa fiducia nella forza dell'intelletto che nasce in Paine la convinzione che l'uomo possa fare la sua storia, giudicare il proprio governo e le sue istituzioni:

> Paine... assumes the independence of reason and mind from any circumstances which might go to form them... Principles are absolute and independent, and man, by nature in possession of those principles, may, at any time, judge his circumstances, his government, his institution in the light of an innate knowledge. [43]

Paine condivideva, perciò, con Blake la convinzione dell'indipendenza della mente umana da qualsiasi circostanza esterna e furono proprio queste idee che essi avevano in comune che li unirono tanto e provocarono la loro reazione contro Burke, nei cui riguardi Blake si espresse così: « I read Burke's Treatise when very young... I felt the Same contempt & Abhorrence then that I do now »[44]. Non potevano, infatti, Blake, Paine e Godwin condividere l'opinione che Burke aveva dell'uomo come creatura imperfetta e limitata. Da questa opinione nascevano tutte le altre sue convinzioni, non ultima quella che vedeva gli organi del governo come controllo del volere dell'uomo e freno delle passioni:

[42] T. PAINE, *The Rights of Man*, ed. by A. Seldon, London, Dent, 1966, p. 133.

[43] D. G. GILLHAM, *op. cit.*, p. 17.

[44] W. BLAKE, *Annotations to Reynolds*, (pp. 476-477).

> Government is a contrivance of human wisdom to provide for human wants — men have a right that these wants should be provided for by this wisdom — ... Society requires not only that the passions of individuals should be subjected, but that even in the mass and body, as well as in the individuals, the inclinations of men should frequently be thwarted, their will controlled, and their passions brought into subjection. This can only be done by a power out of themselves... [45]

Questa convinzione, come d'altra parte tutte quelle espresse da Burke in *Reflections on Revolution in France*, si oppone decisamente a quella di Blake ed anche di Paine e Godwin, rendendo così chiaro lo iato esistente tra il gruppo rivoluzionario che era solito riunirsi dal Johnson e il conservatorismo di Burke.

Come è evidente Blake, pur assumendo una posizione estremista, è pienamente inserito nel circolo di St. Paul's Churchyard. C'è sempre in lui quella nota originale che lo caratterizza ed è proprio questa che ha portato alcuni critici a considerarlo un autore isolato. Ma qui, nel caso specifico della concezione dell'uomo, le testimonianze che provano la diffusione dell'idea della perfettibilità, possono concorrere a rinforzare la visione di Blake come autore del suo tempo, anche se sempre originale e unico.

4) *La Rivoluzione.*

Orc rappresenta decisamente nella mitologia blakiana lo spirito della Rivoluzione e, benché negli ultimi libri la sua figura venga a complicarsi, rimane pur sempre, in fondo, il simbolo della ribellione [46]. La sua azione è quella che Blake vorrebbe vedere attuata da tutta l'umanità per ribellarsi ad ogni istituzione, governo, legge che ostacoli i suoi poteri e la costringa in uno stato di schiavitù. Que-

[45] E. BURKE, *Reflections on the Revolution on France*, ed. by A. J. Grieve, London, Dent, 1967, pp. 57-58.

[46] Vedi sopra nota 34.

sto è il significato che egli dà alla rivoluzione e quando, entusiasta delle prime voci di Rivoluzione in Francia, portò per le strade di Londra il suo berretto rosso, lo fece solo perché vedeva in quel movimento rivoluzionario la possibilità di sovvertire ogni forma di repressione e quindi sperava che quella fosse la scintilla che potesse portare la libertà a tutta l'umanità. Il carattere di Blake era profondamente ottimista e facile ad aprirsi alla speranza e fu questa sua caratteristica che lo spinse ad entusiasmarsi tanto ed a parteggiare decisamente per i rivoluzionari. Ma questo suo fervore rivoluzionario non deve essere sopravvalutato: ciò che lo attraeva era solo l'idea e la promessa della libertà; Blake era ben lungi dal vagliare i mezzi con cui si stava combattendo ed infatti egli, che era decisamente contro guerre e violenze, si preoccupò solo quando le stragi di Settembre lo misero davanti alla realtà.

Dopo questo avvenimento e la dichiarazione di guerra nel Febbraio 1793 per molti la ritrattazione divenne un luogo comune ed una via facile da seguire. Anche Blake, come si è detto, risentì logicamente di questi ultimi avvenimenti, ma il suo atteggiamento rimase sostanzialmente lo stesso ed una prima giustificazione la si può ritrovare nel fatto che egli non aveva mai difeso la rivoluzione per se stessa, non aveva in effetti mai predicato la guerra o la violenza: aveva visto la Rivoluzione Francese solo come la prima forma di ribellione alla schiavitù ed infatti afferma Schorer: « Blake had never held the particular faith of his friends in the Revolution, and therefore he was not faced with their dilemma when the Revolution disappointed them »[47]. Perciò, nonostante egli fosse veramente spaventato dalla reazione, non mutò le proprie convinzioni e, sebbene non portasse più per le strade di Londra il berretto rosso, continuò a considerarsi un *Liberty Boy*.

D'altra parte basta osservare l'evoluzione di Orc, attraverso gli scritti di Blake, per capire quale fosse in

[47] M. SCHORER, *op. cit.*, p. 144.

realtà la sua opinione. Orc rappresenta chiaramente solo uno stadio iniziale dell'ascesa verso la libertà poiché, secondo Blake, la rivoluzione attuata nel mondo materiale, pur rimanendo positiva, degenera sempre e finisce per perdere di vista il motivo per cui è nata; si ha proprio allora l'apparente trionfo dell'errore. Il racconto di Orc è nient'altro che l'analisi delle rivoluzioni di Francia e di America, infatti Blake ne mostra la causa, l'avvento, il successo iniziale ed infine il fallimento, indicando così la evoluzione obligata di ogni rivolta[48]. Questo stesso circolo evolutivo viene rappresentato da Blake nelle incisioni di *America* e ribadito anche in *The Book of Urizen* e in *The Four Zoas*. Afferma Damon: « The real solution is Jesus, whose garments are Luvah's robes of blood. When Urizen sees Orc and Jesus simultaneously, all his reason cannot reconcile the Prince of Peace with the King of War »[49]. Ed infatti afferma lo stesso Blake:

> When Urizen saw the Lamb of God clothed in Luvah's robes,
> Perplex'd & terrifi'd he stood, tho' well he knew that Orc
> Was Luvah...[50]

Bisogna però sottolineare che queste ultime affermazioni sono state espresse in opere posteriori a *The French Revolution* e quindi se ne potrebbe dedurre che esse furono il frutto di avvenimenti, come quelli citati, che lo delusero ed a cui reagì positivamente, cioè cercando di trovare in se stesso una giustificazione che potesse lasciargli intatta ancora tutta quella fiducia che egli aveva nella vicinanza della tanto auspicata *New-birth*. È questa convinzione che, maturatasi in lui, lo portò ad assumere un atteggiamento ottimistico. Inoltre bisogna ricordare che egli aveva la massima fiducia nell'uomo e perciò, come afferma Schorer:

[48] Questa interpretazione di Orc, come di tutti gli altri simboli presi in considerazione, si riferisce solo ai primi libri.
[49] S. F. DAMON, *op. cit.*, p. 311.
[50] W. BLAKE, *Vala or the Four Zoas*, (p. 342).

> Revolutionary theory decayed in the face of events, and for many men that meant a loss of faith in man and in liberty as it has began in our time. For Blake, with his deeper estimate of men, the question of faith did not arise at all.[51]

Blake comunque non soffrì le persecuzioni che Pitt riservò a molti uomini in vista del tempo, ma egli si sentì sempre perseguitato e sotto sorveglianza — i suoi ultimi poemi ne sono una riprova — e d'altra parte l'atmosfera creata da Pitt spingeva a vivere nella paura: a servizio della corona c'era una fitta rete di spie e nel 1794 veniva sospeso l'*habeas corpus*. Inoltre, basta osservare ciò che accadde ad alcuni amici di Blake per rendersi conto di quanto questo timore, di cui anche Shelley fu vittima, fosse giustificato: la casa di Priestly fu abbattuta nel 1791 da una folla tumultuante e molto probabilmente istigata da agenti del governo, Holcroft veniva arrestato con i « leaders » della *London Corresponding Society*, mentre nel 1798 J. Johnson veniva imprigionato. È l'anno di cui Blake dirà: « To defend the Bible in this year would cost a man his life »[52]. Ma, nonostante tutto questo, egli continuò con fiducia a difendere, attraverso le sue opere, la rivoluzione poiché la vide sempre come il primo passo compiuto dall'uomo per liberarsi da quella catena di costrizioni che lo rendevano schiavo.

The French Revolution è il frutto della sua reazione alla notizia della presa della Bastiglia e il poema, perciò, si sviluppa sul piano della previsione e non su quello storico; esso è quindi soltanto una visione profetica della Rivoluzione Francese. Sarebbe inutile qui discutere i dettagli storici che non interessavano Blake; inoltre quei pochi riferimenti a fatti storici sono stati generalmente travisati dall'autore[53].

La parola maggiormente usata da Blake in questo contesto è senza dubbio *cloud* che si ripete non meno di 36 volte in 360 versi. Il suo significato e l'enfasi che l'au-

[51] M. SCHORER, *op. cit.*, p. 145.
[52] W. BLAKE, *Annotations to « Apology for the Bible »*, (p. 383).
[53] Cfr. D. V. ERDMAN, *op. cit.*, passim.

tore dà ad essa possono essere però facilmente spiegati in funzione di quel desiderio di libertà per cui l'autore ha scritto l'opera. *Cloud* ha due significati: sta ad indicare i freni esterni che agiscono sull'uomo e quelli interni all'individuo stesso.

« The dead brood over Europe... »[54] « I morti covano sull'Europa », dice Blake, ed i morti indicano solo quel torpore in cui egli vede avvolta l'umanità e a cui la costringono le istituzioni che sono descritte con tutti i loro nefasti effetti fin dalla parte iniziale del poema, ribadendo il concetto che l'opera sia stata scritta in funzione della libertà dell'individuo:

> ... and the den nam'd Horror held a man
> Chain'd hand and foot, round his neck an iron band, bound to [the impregnable wall
> ... in the tower nam'd Darkeness was a man
> Pinion'd down to the stone floor, his strong bones scarce cover'd [with sinews
> ... In the tower named Bloody, a Skeleton yellow remained in its [chains on its couch
> Of stone, once a man who refus'd to sign papers of abhorrence;
> ... In the den nam'd Religion, a loathsome sick Woman bound down
> To a bed of straw; ...
> In the tower nam'd Order, an old man, whose white beard cover'd [the stone floor like weeds
> On margin of the sea, shrivel'd up by heat of day and cold of night;
> ... In the seventh tower, nam'd the tower of God, was a man
> Mad, with chains loose, which he dragg'd up and down; fed with [hopes year by year, he pined
> For liberty; vain hopes! his reason decay'd, and the world of [attraction in his bosom
> Center'd and the rushing of chaos overwhelm'd his dark soul. [He was confin'd
> For a letter of advice to the king, and his ravings in winds are [heard over Versailles.[55]

Ecco la visione terrificante che Blake ha dell'umanità, vista qui tutta chiusa nelle terribili caverne e torri della Bastiglia. Nell'orrore più tetro, nell'oscurità e nella cru-

[54] W. BLAKE, *The French Revolution*, (p. 134).
[55] *Id.*, (pp. 135-136).

deltà della morale repressiva, rappresentata dalla torre chiamata « Blood », l'uomo è incatenato dalla Religione e dal presunto ordine che lo privano di tutta la vitalità costringendolo, dopo averlo ridotto ad una larva, ad un destino atroce. Ma non tutti gli uomini sono completamente piegati e rassegnati a questo stato di cose: c'è chi riesce a vedere la realtà, a distinguere la verità e a chiedere e a sperare, anno dopo anno, delusione dopo delusione, nella libertà; ma costui è ritenuto pazzo ed è perciò anch'egli rinchiuso in una delle torri della Bastiglia e, come dice l'autore, egli è un uomo che ha già mandato una lettera al re per avvisarlo.

È abbastanza facile vedere in questo individuo considerato pazzo la figura di Blake. D'altra parte alcuni particolari concorrono a sostenere questa tesi: si ricordi, fra l'altro, che l'autore veniva in effetti considerato pazzo dai suoi contemporanei e che egli stesso aveva cercato, già attraverso opere come *Gwin, King of Norway*, che fa parte dei *Poetical Sketches* (1769-1778), di avvertire gli istituti dell'oppressione di non privare più l'individuo della propria libertà o come unico risultato si sarebbe avuta una rivoluzione; ed infatti:

... the dens shook and trembled: the prisoners look up and assay
[to shout... [56]

È questo di nuovo il tema dell'oppresso e dell'oppressore che si ripete continuamente in Blake e che caratterizza tanto *The French Revolution* come la maggior parte delle sue opere: è il tema della libertà visto da Blake.

Gli oppressi si ribellano e i Commons si uniscono: la lotta per la libertà ha così inizio; l'oppressore ora ha paura ed infatti Re e Nobili rimangono per un po' immobili e stupiti; essi hanno costruito secoli di schiavitù ed ora sentono che il loro mondo è in pericolo. Blake si serve ancora una volta delle sue opere per attaccare lo Stato e la Chiesa — come ha già fatto fin dai *Poetical*

[56] *Id.*, (p. 136).

Sketches — e questo risulta evidente dal discorso del duca di Borgogna, rappresentante del latifondista aristocratico e personaggio inventato da Blake, visto che, come afferma Erdman, la casata di Borgogna si era estinta nel 1714; in esso troviamo ancora una volta descritta la speranza che l'autore riponeva nella rivoluzione, cioè che si ponesse fine al periodo di schiavitù ed infatti il duca di Borgogna chiede se è mai possibile che stelle di ormai 6000 anni possano essere « sterminate ». Il periodo ciclico che passa dalla caduta dell'uomo all'inizio della sua rinascita è indicato da Blake in 6000 anni mentre le stelle sono i simboli della Ragione, delle leggi che regolano il mondo terreno. È ancora una volta evidente che l'autore non era preso da fatti contingenti, ma vedeva tutto in funzione del suo desiderio di libertà. In questi versi compaiono, inoltre, la spada, lo scettro, il Vangelo e la legge, la Ragione e la scienza e, contrapposta a questi simboli terreni, l'Eternità. Blake ottimisticamente prevede che presto ogni forma di schiavità finirà e si tornerà all'Eternità e questa profezia è evidente dal sogno che l'Arcivescovo di Parigi riferisce al re e ai nobili; infatti egli racconta che un vecchio apparsogli in sogno gli ha detto, tra l'altro:

And Nobles and Clergy shall fail from before me, and my cloud
[and vision be no more;
The mitre become black, the crown vanish, and the scepter and
[the ivory staff
Of the ruler wither among bones of death... [57]

È bastato l'annuncio della presa della Bastiglia perché Blake andasse al di là del fatto contingente e vedesse già possibile e soprattutto vicinissima la libertà dalla mitria e dalla corona.

A questo punto l'opera non ha nient'altro da dire, il tema rimane questo e mostra solo fasi alterne di speranza e delusione per gli oppressi, mentre Blake ripete ancora, diventando monotono e togliendo ogni patina di lucen-

[57] *Id.*, (p. 140).

tezza all'opera, la sua concezione dell'umanità, la fiducia che presto questo stato di cose sarà sovvertito e La Fayette è la spada attraverso la quale si compie l'ultimo capitolo di questa visione della Rivoluzione Francese che segna la fine dell'oppressore e la rinascita dell'oppresso. È il sogno di Blake, rinvigorito dai moti della Francia, che si nutre di speranza e che porta l'autore ad andare al di là di ogni realtà per vederlo già realizzato. Infatti afferma il Frye:

> « Thus when the fall of the Bastille aroused a wave of enthusiasm in England, Blake turned at once to write an epic on the French Revolution, in which he treated this event *sub specie aeternitatis* as the beginning of the end of the long nighmare of cruelty and injustice which is human history ». [58]

America sembra porsi su un piano diverso da quello di *The French Revolution*; infatti, pur presentando simboli della mitologia blakiana, è un'opera che si riferisce più decisamente ai fatti dell'epoca e mostra come Blake avesse anche una visione realistica delle vicende e come vedesse la Rivoluzione Americana conseguenza dei moti in Inghilterra e preludio della Rivoluzione Francese.

Per la prima volta Blake scrive sul frontespizio: « Lambeth, printed by William Blake in the year 1793 ». È questo senza dubbio un atto di coraggio perché è proprio questo l'anno in cui fu emesso il famoso Proclama reale del 21 Maggio contro « divers wicked and seditious writings » [59].

La guerra d'America caratterizzò una decade in cui i commercianti — come il padre di Blake che era proprio un commerciante in maglieria — si erano sollevati più del solito in difesa dei loro diritti ed avevano esercitato il loro potere di voto per cercare di controllare le istituzioni locali e far sì che al Parlamento venissero eletti i seguaci di Wilkes. Questo era possibile per il sistema di

[58] N. FRYE, *Fearful Simmetry*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 202.
[59] DAMON, *op. cit.*, p. 20.

libertà di voto eccezionalmente democratico delle città di Londra e Westminster e della contea del Middlesex. Nel periodo che trascorse tra i 10 e i 22 anni di Blake, queste aree, secondo quanto riferisce Erdman, erano diventate il centro di raccolta, al di fuori delle colonie americane, di elementi contrari alla Corte e particolarmente numerosi allorché Giorgio III, salito al potere nel 1760, aveva cercato con ogni mezzo di realizzare la sua politica di rafforzamento del potere regio. Egli, che amava definirsi il sovrano di un popolo libero, fece uso della corruzione e di manipolazioni elettorali per circondarsi di sostenitori. La voce popolare si era già fatta sentire attraverso due rivoluzioni e proprio per questo Giorgio III non aveva mai voluto ignorare i rappresentanti parlamentari, ma li aveva sempre tenuti in gran conto ed infatti col denaro si era assicurato il loro appoggio incondizionato.

Erdman riferisce un episodio che sollevò l'indignazione di un vasto ambiente:

> ... an odious general warrant was issued in 1763 to destroy the gadfly opposition of John Wilkes' editorials in the North Briton. The... application of the warrant wounded the dignity of some forty-eight compositors and printers and other shopmen, and when Wilkes declared that his resistance to the court was testing the liberty of all middling and inferior set of people, London agreed... [60]

Questo ed altri fatti fecero sì che negli anni seguenti si parlasse di « Wilkes and Liberty » che divenne il simbolo di una riforma parlamentare e civile, della libertà della stampa ed anche della solidarietà con i *Liberty Boys* di Boston e Philadelphia [61]. Era inevitabile che il conflitto

[60] ERDMAN, *op. cit.*, p. 12.
[61] I commercianti di Londra elessero Wilkes sindaco e, quando lo mandarono al Parlamento, nel 1768, essi chiusero tutti i negozi mentre una folla in trionfo si riversava per le strade. Ma il re volle ignorare la loro scelta e, quando la folla si radunò per protestare, si accese la battaglia e le truppe reali fecero fuoco ed uccisero sette persone: questo episodio passò alla storia con il nome di Massacro di St George's Fields.

con Giorgio III assumesse proporzioni sempre maggiori ed infatti i patriotti incominciarono ad organizzarsi nelle loro città inglesi e nelle colonie; così il destino dei seguaci di Wilkes e dell'America si fuse.

Alla fine del 1774 Wilkes e 12 seguaci furono eletti al Parlamento e vi andarono decisi ad ottenere la riforma elettorale e ad ostacolare la guerra con le colonie e perciò, quando questa ebbe inizio, fu chiamata a Londra « Civil War » con l'implicazione evidente che la lontananza non rendeva la causa remota e che si stava versando il sangue dei propri fratelli; lo stesso Blake dirà di questa guerra:

> « Justice hath heaved a sword to plunge in Albion's breast; for Albion's sins are crimson dy'd, and the red scourge follows her desolate sons! Then Patriot rose; full oft did Patriot rise, when Tyranny had stain'd fair Albion's breast with her own children's gore... Brother in brother's blood must bathe, rivers of death!... The trembling sinews of old age must work the work of death against their progeny... » [62]

Probabilmente queste parole furono scritte immediatamente dopo lo scoppio della guerra e dimostrano, se confrontate col resoconto che più tardi Blake dà degli stessi avvenimenti in *America,* che egli rimase sempre coerente con la sua convinzione iniziale: ha narrato, infatti, la stessa storia dell'opposizione popolare, in Inghilterra ed in America, contro il tiranno:

> Washington spoke: « Friends of America! look over the [Atlantic sea;
> A bended bow is lifted in heaven, & a heavy iron chain
> Descends, link by link, from Albion's cliffs across the sea, [to bind
> Brothers & sons of America... [63]

Blake, il profeta della libertà, non poteva però non

[62] W. BLAKE, *Prologue to King John,* (p. 34).
[63] W. BLAKE, *America,* (p. 197).

servirsi anche di questa opera per mettere nuovamente in evidenza la concezione che egli aveva dell'umanità e tutte le sue speranze; si ripete quindi la generalizzazione già rilevata in *The French Revolution.* L'America, il luogo di nascita di Orc, rappresenta per Blake la libertà stessa ed è qui, infatti, che inizia la lotta tra Urizen e Orc ed è da qui che viene la prima minaccia per l'oppressore che si identifica questa volta con Giorgio III, l'Angelo [64] di Albione.

Il periodo storico ricordato in modo particolare in questo poema è quello che va dal Boston Tea-Party alla caduta dell'autorità legale in Londra, ma ciò che Blake mette maggiormente in evidenza sono le rese Britanniche, soprattutto quelle di Saratoga nel 1777 e di Yorktown nel 1781:

> ... at the feet of Washington down fall'n
> They grovel on the sand and writhing lie, while all
> The British soldiers thro' the thirteen states sent up a howl
> Of anguish, threw their swords & muskets to the earth, & ran
> From their encampments and dark castles, seeking where to hide
> From the grim flames, and from the visions of Orc, in sight
> Of Albion's Angel...
> The citizens of New York close their books & lock their chests;
> The mariners of Boston drop their anchor und unlade;
> The scribe of Pensylvania casts his pen upon the earth;
> The builder of Virginia throws his hammer down in fear.
> . . .
> Sickning lay London's Guardian, and the ancient mitred York
> Their heads on snowy hills, their ensigns sick'ning in the sky.
> The plagues creep on the burning winds driven by flames of Orc... [65]

La Rivoluzione Americana è finita, ma la Francia ne raccoglierà l'eredità quando riceverà la luce del demonio che ora Urizen cerca di nascondere:

> Hiding the Demon red with clouds & cold mists from the earth;
> Till Angels & weak men twelve years should govern o'er the strong;

[64] L'Angelo è un simbolo usato qui da Blake in senso ironico per indicare l'accettazione della morale comune.
[65] W. BLAKE, *America,* (p. 201).

And then their end should come, when France receiv'd the Demon's
[light.[66]

È evidente che Blake ha dato pochissima importanza ai fatti storici e, d'altra parte, quando si cerca di vedere, attraverso le sue parole, riferimenti ad eventi particolari, si nota che egli li descrive secondo un suo ordine cronologico particolare per cui, ad esempio, il Boston Tea-Party sarebbe avvenuto dopo Saratoga e Yorktown, o addirittura la Rivoluzione Francese sarebbe scoppiata 12 anni dopo la fine di quella americana. Infatti a proposito Damon osserva: « ...he was recording the formula of all revolution, utilizing the American material without regard for chronology »[67].

Ancora una volta, perciò, quello che ha spinto Blake a parlare di questi fatti è stata soltanto la speranza di poter vedere l'uomo libero da quello « stony roof » che lo separa dall'Eternità ed il suo circolo storico compiere la fase ascendente che lo riporti al suo stadio iniziale. La speranza in questa rinascita dell'uomo deve essergli certamente stata vivificata dalla *Declaration of Independence* di cui egli, proprio in *America*, ha fatto una sorta di parafrasi, mettendo in evidenza quelli che per lui dovevano essere i diritti inalienabili dell'uomo. La *Declaration of Independence* parla di diritto alla vita, alla libertà, al conseguimento della felicità e all'annientamento della tirannide e Blake elenca nell'ordine questi diritti:

The morning comes...
The grave is burst...
Let the slave grinding at the mill run out into the field
Let him look up into the heavens & laugh in the bright air...
For Empire is no more, and now the Lion and Wolf shall cease.[68]

Quest'ultima frase può essere forse indicata come una chiara esemplificazione della teoria blakiana sulla libertà.

[66] *Ibidem.*
[67] DAMON, *op. cit.*, p. 20.
[68] W. BLAKE, *America*, (p. 198).

La rivoluzione è soltanto quello stadio attraverso cui l'individuo deve passare per raggiungere quella condizione ideale in cui « Empire is no more ». Solo allora il contrasto tra il Leone, il protettore dell'oppresso, e il Lupo, l'animale predatore per eccellenza le cui vittime sono proprio coloro che il Leone protegge, non avrà più ragion d'essere. Questo è per Blake lo stato ideale che potremmo definire la libera associazione di individui che, attraverso una graduale consapevolezza della propria, reale essenza, sono riusciti ad eliminare tutte le scorie depositate nel tempo da ogni tipo di istituzione o oppressione. È questa l'Eternità[69] ed è proprio perché qui finalmente ogni singolo è riuscito a completare la propria evoluzione che Blake afferma:

« Such are the Laws of Eternity, that each shall mutually
« Annihilate himself for others' good...[70]

Nel tempo si è svolta la storia della Caduta dell'uomo, cioè la discesa nell'esistenza, ed è nel tempo che, attraverso vari stadi tra cui fondamentale è quello della rivoluzione, l'uomo-viaggiatore perviene all'Eternità o Unità. E qui non ci sarà più bisogno di leggi codificate o di Leoni e regnerà la libertà perché ognuno sarà consapevole di ciò che è bene. All'esplicazione di tutta la propria energia l'individuo avrà la consapevolezza interna di un solo limite poiché:

... all evil consists either in self-restraint or restraint of others. There can be no such thing, strictly speaking, as an evil act; all acts are good and evil comes when activity is perverted into the frustration of activity in oneself or others.[71]

[69] Vedi sopra nota 37. Per cercare di delineare il tipo di organizzazione sociale che Blake considerava ideale — come si sta facendo in questo contesto — possiamo prendere in considerazione solo quello che esisteva prima della Caduta poiché è l'autore stesso a non fornirci altre indicazioni.
[70] W. BLAKE, *Milton*, (p. 530).
[71] N. FRYE, *op. cit.*, p. 55.

Questo è ciò che permette all'Eternità di mantenere la propria unità e armonia perché in qualsiasi associazione di uomini in cui si sia eliminato il controllo di una autorità esterna potrebbe sempre presentarsi un altro ostacolo alla completa esplicazione della libertà individuale, cioè la legge del più forte o Wolf, come dice Blake. Ma egli può tranquillamente affermare « and now the Lion and Wolf shall cease » proprio perché l'uomo potrà pervenire a questa condizione ideale solo dopo la sua *Newbirth*.

MARIA CATERINA SIROLLI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

L'UNITÀ DEL 'WERTHER'

Nel 1691 Thomasius, trattando delle 'cause dell'infelicità generale', constatava che: « Die natürlichste unter allen — die Eheliche Gesellschafft — hat mit nichten — wie sie wohl haben solte — zu Ihren [sic] Entzweck die Vereinigung der Gemüther — sondern entweder die Belustigung der Sinnen, oder Beförderung, oder Geld »[1]. Riconosciamo in questo duro giudizio il forte temperamento del moralista e del pensatore, di colui che Paul Hazard chiamò il « glorioso iniziatore dell'*Aufklärung* tedesca, eroe della grande battaglia sostenuta dai lumi della ragione »[2]. La critica thomasiana all'istituto matrimoniale è interessante perché indica chiaramente che quell'unione tra due esseri umani, che avrebbe dovuto essere « la più naturale », era invece determinata prevalentemente da fattori esterni di carattere socio-economico. Ciò ci fa comprendere meglio la spaccatura esistente tra amore e matrimonio, considerati ancora come due esperienze non soltanto autonome, ma addirittura inconciliabili. Erano trascorsi circa cent'anni dalla tragedia shakespeariana *Romeo and Juliet*, che aveva consegnato alla storia della cultura il dramma dei due giovani amanti veronesi. E ottant'anni dopo lo scritto thomasiano apparirà l'altra grande 'storia d'amore' della letteratura occidentale, il *Werther*.

Ma il *Werther* è poi veramente una storia d'amore? A prima vista non dovrebbe esserci alcun dubbio. Anzi al-

---

[1] CH. THOMASIUS, *Ausübung der Vernunft-Lehre*, Halle 1691, (Reprografischer Nachdruck, Stuttgart 1968), p. 10.

[2] P. HAZARD, *La crisi della coscienza europea*, trad. di P. Serini, Torino 1946, p. 492.

cune fra le scene del romanzo appartengono, per tradizione ormai, alla migliore letteratura sentimentale. Vi troviamo tutti gli ingredienti necessari a tal genere: la primavera, l'idillio campestre, il ballo, il temporale, il rigoglio estivo della natura. Già la situazione iniziale di Werther lo predispone a innamorarsi. Il lettore attende quasi con impazienza l'entrata in scena di Lotte e l'apparire della ragazza, così modesta, graziosa e amabile, non lascia più alcun dubbio sulla successiva passione del giovane Werther, così facile, del resto, alle emozioni e così bisognoso di recuperare una dimensione di sincerità e di freschezza. Eppure c'è qualche cosa che non convince del tutto. Si ha, infatti, la sensazione che « Lotte [. . .] è solamente sconcertata, sconvolta ma non ricambia affatto l'amore di Werther e non abbandonerebbe mai Alberto »[3]. E anzi con il suo buon senso (non stravolto nemmeno dal sincero turbamento alla vista dell'amico disperato) Lotte saprà dirgli chiaramente: « Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit mich zu besizzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht »[4].

Ciò rappresenta, però, solo una parte della verità, che ci aiuta senz'altro a individuare quella che è la specifica ragion d'essere di Werther, cioè il suo desiderio di assolutezza, il suo soggettivismo che vorrebbe infrangere ogni limite e ogni costrizione, che non conosce e non vuol riconoscere nessuna mediazione, nessun compromesso, nessuna ' saggezza ' e che, per l'appunto, è obbligato in ultima istanza (per essere coerente con la sua logica interna) a negare se stesso.

Il soggettivismo di Werther ha però ben poco a spartire con l'individualismo cosmico-magico dei romantici. Anzi rileggendo il romanzo non si può non ammirare il suo realismo, la sua concretezza e la sua immediatezza. Occorre quindi distinguere tra sensibilità romantica e

[3] N. SAITO, *Lessing e Lichtenberg*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello 1961, p. 42.

[4] J. W. GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig 1774, (Reprografischer Nachdruck, o.O.u.o.J.), p. 183.

quella ad esempio accettata dagli *Stürmer*, evitando di « confondere un antirazionalismo sensista (basato sulla rivalutazione dell'entusiasmo e della passione come primitività naturale, come legame trasformabile ma non annullabile con le origini ' ferine ' dell'umanità) con un irrazionalismo religioso (basato sull'attribuzione al ' sentimento ' di un potere conoscitivo superiore a quello dell'intelletto, e quindi sull'affermazione del primato della esperienza mistica). È una confusione non imputabile tutta agli storici, ma in parte, come è noto, già presente in alcuni grandi rappresentanti del pensiero settecentesco, da Vico a Herder a Rousseau, nei quali i motivi epicurei e sensisti sono reinterpretati e trasportati su un piano religioso »[5]. Si può aggiungere accanto a Herder il giovane Goethe (del resto suo discepolo diretto) con il suo panteismo lirico, travolgente, talvolta, anche i limiti del più avanzato illuminismo tedesco (sia sufficiente ricordare i non facili rapporti tra Lessing, Wieland e gli *Stürmer*). Tutto ciò ci serve per non confondere Werther, appunto, con i suoi ' spuri ' discendenti romantici e per ripensare alla funzione del suo empito soggettivista (così ' carico ' della tradizione pietista, documentata, del resto, dalla stessa storia personale del giovane Goethe) e del rifiuto abbastanza diffuso tra gli intellettuali tedeschi del tempo — specie se d'estrazione borghese — del materialismo meccanicista ' importato ' dalla Francia spesso senza le necessarie mediazioni storico-culturali e promosso, per altro, in simile forma diretta, proprio dagli esponenti del sistema assolutista (Federico II era, infatti, il celebre mecenate dei *philosophes*)[6]. La tendenza irrazionalista degli *Stürmer* non si esaurisce naturalmente nella sola protesta antiassolutista (non sempre, poi, chiaramente articolata): essa era anche una specifica eredità culturale as-

[5] S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, 2ª ediz., Pisa 1969, p. XVI.

[6] In Italia questa particolarità (del resto determinante) dell'*Aufklärung* è stata sottolineata spesso da Cases, come ad esempio nella sua *Introduzione* al *Faust* (3ª ediz., Torino 1967, p. XL).

sunta — più o meno criticamente — dal movimento stürmeriano. È per questo che ci sembra alquanto forzata una lettura ' rivoluzionaria ' del *Werther*, come quella cui sembra tendere Lukács quando afferma che « come gli eroi della rivoluzione francese affrontarono coraggiosamente una morte gloriosa sostenuti da illusioni nobili e storicamente necessarie, così anche Werther cade tragicamente nell'aurora delle illusioni eroiche nell'umanesimo che precedono la rivoluzione francese » [7].

A questa immagine ' giacobina ' ante litteram del giovane Werther fa riscontro il giudizio, forse troppo drastico, di Engels, che, polemizzando con il ' vero socialista ' Karl Grün, non si lascia confondere dalle rimostranze wertheriane contro le condizioni sociali. « Questo grido lamentoso di un essere esaltato, lacrimoso, sul divario tra realtà borghese e le sue illusioni non meno borghesi su questa realtà, questo languido sospiro, basato unicamente sulla mancanza della più ordinaria esperienza, viene spacciato dal signor Grün a p. 84 per critica profondamente tagliente della società. Il signor Grün arriva ad asserire che ' il tormento disperato della vita ', espresso nelle parole che abbiamo riportato, " questa morbosa propensione a mettere le cose a testa in giù perché acquistino una buona volta almeno un altro aspetto " (!) avrebbe alla fine " scaricato l'alveo della Rivoluzione francese ". La Rivoluzione [. . .] diviene qui la semplice realizzazione dei dolori del giovane Werther. La ghigliottina di Piazza della Rivoluzione è soltanto il volgare plagio della pistola di Werther » [8].

Ora qui si tratta soprattutto di una più che meritata stroncatura del libro *Über Goethe vom menschlichen Standpunkte* di Grün, del 1846. L'articolo engelsiano apparve nella « Deutsche Brüsseler Zeitung » alla fine del 1847, alla vigilia quindi, della Rivoluzione e questo spiega

[7] G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, trad. di E. Burich, Verona (Mondadori) 1949, p. 55

[8] Fr. Engels, *Goethe*, trad. di G. De Caria, in K. Marx-Fr. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, 2ª ediz., Bari 1970, p. 122.

il tono reciso e in fondo anche la vera intenzione di Engels, molto più preoccupato di smascherare il ' vero socialismo ' che di restituire un'immagine filologicamente attendibile dell'opera goethiana. Pur inquadrando lo scritto engelsiano nel suo tempo non si può non riconoscere l'intelligente penetrazione critica che sottende tale polemica e, soprattutto, una non celata insofferenza verso il dilettantismo ' ideologizzante ' di coloro che utilizzano la critica storico-letteraria per dar libero corso alle proprie speculazioni. Il saggio engelsiano può leggersi, dunque, come un invito all'opera, a comprenderne il significato senza debordare nelle fantasticherie. Ciò ci riconduce al *Werther* e al giudizio lukácsiano che, salvo alcune forzature, costituisce uno dei contributi più perspicui alla comprensione del romanzo come dimostra l'affermazione che « il *Werther* è uno dei più grandi romanzi d'amore della letteratura universale, perché Goethe vi ha concentrato la vita dell'epoca con tutti i suoi conflitti » [9]. Per accedere al nucleo centrale dell'opera — intesa come romanzo d'amore — si deve evitare ogni riduzione intimistica. Si è accennato alla problematicità dell'amore tra Werther e Lotte, che è poi la complessità stessa del personaggio centrale. Werther è troppo occupato con se stesso per essere ' solo ' un amante. E infatti non sempre i lettori furono attratti dal dramma sentimentale, anzi in determinati momenti storici la attenzione fu rivolta alle implicazioni sociali espresse dal romanzo. « Es liegt aber noch ein Element im *Werther*, welches nur die kleinere Menge angezogen hat, ich meine nämlich die Erzählung, wie der junge Werther aus der hochadligen Gesellschaft höflichst hinausgewiesen wird. Wäre der *Werther* in unseren Tagen erschienen, so hätte diese Partie des Buches weit bedeutsamer die Gemüter aufgeregt als der ganze Pistolenknalleffekt » [10]. Questa considerazione di Heine del 1828 richiama quella di Balzac in

[9] G. Lukács, *op. cit.*, p. 53.

[10] H. Heine, *Sämtliche Schriften*, a cura di E. Elster (Leipzig 1887-90), VII, p. 226.

Le Cousin Pons, dove si afferma ironicamente che è « le dégout qui met le pistolet à la main de Werther, beaucoup plus ennuyé des princes allemands que de Charlotte » [11].

Né, del resto, si tratta soltanto di gusto per il paradosso di spiriti brillanti, poiché una lettura del dramma di Werther in chiave di protesta sociale è documentata dalla prima stesura — quella stürmeriana — del 1774, nella quale l'epilogo della tragedia viene introdotto da una significativa annotazione dell'amico Wilhelm, curatore delle lettere del giovane.

« Den Verdruβ, den er bey der Gesandtschaft gehabt, konnte er nicht vergessen. Er erwähnte dessen selten, doch wenn es auch auf die entfernteste Weise geschah, so konnte man fühlen, daβ er seine Ehre dadurch unwiederbringlich gekränkt hielte, und daβ ihm dieser Vorfall eine Abneigung gegen alle Geschäfte und politische Wirksamkeit gegeben hatte. Daher überlieβ er sich ganz der wunderbaren Empfind- und Denkensart, die wir aus seinen Briefen kennen, und einer endlosen Leidenschaft, worüber noch endlich alles, was thätige Kraft an ihr war, verlöschen muβte. Das ewige einerley eines traurigen Umgangs mit dem liebenswürdigen und geliebten Geschöpfe, dessen Ruhe er störte, das stürmende Abarbeiten seiner Kräfte, ohne Zweck und Aussicht, drängten ihn endlich zu der schröklichen That » [12].

L'incidenza dell'esperienza negativa nel ' grande mondo ' viene apertamente evidenziata e serve, a sua volta, a spiegare e a suscitare l'inversione del gioioso empito panteistico della prima parte del romanzo in un cupo riconoscimento di una natura intesa, ormai, come destino tragico. In queste esperienze si compie il dramma di Werther, che le trasfigura nella sua tensione interiore in una unità irripetibile. « Nel Werther, nota Mittner, la crisi cosmico-religiosa e quella sociale si condizionano a vicenda,

[11] H. DE BALZAC, *Le cousin Pons*, Paris 1956 (Éditions Garnier Frères), p. 59.

[12] *Werther* cit., p. 179.

poiché la mancata conquista cosmica e la mancante, anzi inconcepibile rivoluzione sociale costituiscono un solo circolo » [13]. Non si tratta mai di una giustapposizione di elementi estranei, bensì di un processo di aggregazione, mediazione e unificazione che inaugura (o, comunque, consolida definitivamente) una nuova concezione dell'arte, non più determinata da categorie eteronome, cui piegare il discorso artistico, ma espressione di una realtà tutta iscritta nel ' cuore ', se con ciò si intende un momento totalizzante della personalità umana.

Nel *Werther* si consuma la prima grande tragedia del soggettivismo moderno; in tal senso possiamo considerarlo una meta dell'itinerario (obbligato) del processo di secolarizzazione dei valori tradizionali dell'esistenza. In tal senso ancora Werther ci appare come l'uomo nuovo, anche se poi la sua novità spesso (e non può essere altrimenti) si esaurisce in un atteggiamento esistenziale anticonformista, il quale solo nei momenti di più intensa vibrazione tragica raggiunge la dimensione della dissacrazione (come, per altro, aveva ben capito il pastore Goeze). È, quello percorso da Werther, un sentiero fin a quel tempo impraticato nella misura in cui costituisce la testimonianza poetica della crisi finale della prima ' avanguardia ' moderna, lo *Sturm und Drang*.

Con il *Werther* la *Rebellion des Herzens* — per usare la perspicua espressione di Scherpe [14] — si compie tragicamente, indicando, proprio nel dramma finale, la mancanza di alternative della protesta stürmeriana. L'esito tragico diviene il segno di una ben precisa esperienza culturale, valida appunto perché storicamente indicativa di una ' impasse ' intellettuale [15]. Ci troviamo di fronte alla *Leidens-*

[13] L. MITTNER, *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, p. 60.

[14] K. R. SCHERPE, *Werther und Wertherwirkung. Zum Syndrom bürgerlicher Gesellschaftsordnung im 18. Jahrhundert*, Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich 1970, pp. 87-107.

[15] Cfr. G. BAIONI, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969, pp. 63-69.

geschichte, alla storia dei dolori dell'uomo nuovo stürmeriano e la sua tragedia è l'emblematico confronto con la crisi del soggettivismo e non quindi (come credettero ad esempio numerosi contemporanei) la storia individuale di una malattia [16]. Del resto, consumata fino in fondo l'esasperazione soggettivista, Goethe andò a Weimar, iniziando un'esperienza umana e politica completamente diversa.

Il *Werther* segna il punto massimo e nello stesso tempo il distacco dalla proposta stürmeriana dell'assolutezza soggettiva. E in questo ' grande rifiuto ' a ogni compromesso consiste la specificità del romanzo, il suo fascino e la sua ' eternità ', appunto perché il rifiuto di tutte le mediazioni (o, se si vuole, di tutti i compromessi) comporta un atteggiamento tendenzialmente metastorico (e con ciò denuncia i suoi limiti). Non si tratta, tuttavia, di una negazione della storia, anzi la tragedia del giovane Werther si compie entro ben precise coordinate, quelle caratteristiche, appunto, della società assolutista tedesca.

Quello che ci interessa è comprendere il senso della ' storia d'amore '. Anche una rapida lettura del romanzo è sufficiente per individuare le ragioni di protesta sociale e il ripiegamento nell'interiorità del ' cuore '. Due momenti, si notava, strettamente correlati in un « solo circolo » e che, a loro volta, caratterizzano, determinandola, la passione di Werther, anch'essa elemento (necessario) compreso nella *Leidensgeschichte*. Del resto la crisi dei rapporti sociali (e quindi delle concezioni del mondo a essi relativi) non può isolarsi, riduttivamente, a mero episodio. Non c'era, infatti, più spazio né per l'utopia di una *Insel Felsenburg*, né per l'idillio privato. La ' privacy ' ha ormai limiti ridottissimi, che travalicano di poco la spensieratezza di un ballo campestre o di una passeggiata estiva. Albert è un funzionario stimato, Lotte una donna che non può rinunciare alla sicurezza offertale da un marito con una solida professione. Ella comprende che Werther non potrà mai assicurarle quella tranquillità che, invece, è

[16] Cfr. K. R. SCHERPE, *op. cit.*, p. 76.

certa di trovare accanto ad Albert. E, come Lotte osservava nelle parole ricordate, lo stesso Werther è attratto proprio da questa situazione senza soluzione, quasi per voler, ancora una volta, verificare l'impossibilità di realizzarsi in una società simile. Vengono in mente ancora le osservazioni di Thomasius sempre a proposito delle ' cause dell'infelicità generale '.

« Was wollen wir aber endlich von der Bürgerlichen Gesellschafft sagen? [...] So ist demnoch an statt Menschlicher Glückseeligkeit überall Unglück. Elend bey Regenten, Elend bey Lehrern, Elend bey den Hauβ-Vätern, Elend bey Hoffe, Elend in der Kirche, Elend im Hause und auf dem Lande; ja überall und an allen Orten Elend »[17].

In questo senso Werther sembra quasi rappresentare l'estrema protesta del disagio sociale additato in toni così vigorosi dal primo illuminista tedesco.

Egli non è quindi una pianta esotica nel paesaggio culturale del Settecento, anzi costituisce l'esito coerente di un atteggiamento di completo rifiuto della miseria socio-politica della Germania del tempo.

La potenza della rivolta wertheriana consiste proprio in questo disegno a suo modo perfetto, in questa sperimentazione della vita, di tutta la vita in tutte le sue manifestazioni, che vengono vissute — pur nelle loro articolate distinzioni — come un'esperienza unitaria, che trova, appunto, nella ' storia d'amore ' il suo momento di coagulazione e di esaltazione, come paradigma esemplare della *Leidensgeschichte*. È chiaro che Lotte è divisa da Werther non certo dal sentimento (anzi fra i due giovani si stabilisce immediatamente un profondo legame di simpatia sottile) ma da ragioni ' istituzionali ', quali la professione (o meglio la mancanza di una professione ' sicura ' da parte di Werther). Nel peculiare contesto in cui sorse (oggi naturalmente il discorso dovrebbe essere impostato ben diversamente, non fosse altro che per evitare di mescolarsi con l'attuale moda di mistificanti ' love-stories ', il cui suc-

[17] CH. THOMASIUS, *op. cit.*, pp. 13-14.

cesso, tuttavia, è indicativo della permanenza del problema), questa infelice 'storia d'amore' diviene un atto di accusa (necessariamente irripetibile in quella forma, come sta a dimostrare, del resto, il basso livello delle imitazioni dirette) contro le condizioni esistenti, al fine di recuperare (o forse, più esattamente, di scoprire) la verità che amore e matrimonio, in una società 'umana', dovrebbero costituire una identità.

MARINO FRESCHI

RECENSIONI

A. Cameron, R. Frank, J. Leyerle, *Computers and Old English Concordance*, The Centre for Medieval Studies, University of Toronto Press, Toronto, 1970, XI + 127 p.. $ 9.00.

La conferenza internazionale « Computers and Old English Concordances », organizzata, nel marzo 1969, dal centro per gli studi medievali dell'università di Toronto, torna nuovamente alla ribalta con questo volume che ne ricorda i lavori e che, almeno per ora, ne rappresenta l'unico risultato tangibile. Il libro, che dovrebbe essere il primo di una serie la cui vendita dovrebbe contribuire al finanziamento dei programmi varati in quella conferenza, raccoglie le relazioni presentate dai vari studiosi, i dibattiti da esse scaturiti e, ridotti al minimo, i commenti dei presidenti, materiale registrato, trascritto e ripubblicato, con qualche lieve modifica, dai singoli relatori.

È proprio la forma dialogata, secondo la quale è disposta la materia del volume che ne fa una lettura piacevole ed avvincente: si ha quasi la sensazione di partecipare alla discussione tra gli studiosi presenti la cui personalità emerge chiaramente nel corso del dibattito, non solo nelle relazioni, ma anche nei commenti più brevi. Assistiamo allo scontro tra l'entusiasmo per questi nuovi metodi di ricerca e la delusione generata dalla consapevolezza che un piccolissimo errore può rendere vano il lavoro di anni e con la diffidenza che ognuno di noi prova, almeno al livello del subconscio, per queste macchine perfette, capaci di tutto: è di questi giorni la terrificante notizia che, al museo di arte moderna di New York, è stata esposta un'opera intitolata « Guassian-Quadratic », prodotta da un computer, che imita la « Donna con Chitarra » di Picasso [1].

Da anni i computers, specialmente nel Canada e negli Stati Uniti, vengono usati per compiere analisi nel campo della letteratura e dell'arte (musica, cinema, pittura e scultura). Numerosi studiosi hanno usato le infinite possibilità dei computers per elaborare concordanze di varie opere letterarie [2], raccogliendo alfa-

---

[1] *Il computer analizza l'arte*, « Corriere della Sera », 17 maggio 1972, p. 15.

[2] In Italia, l'11 febbraio scorso, alla Colombaria di Firenze, è stata presentata, da Giacomo Devoto, l'edizione delle *Concordanze del Canzoniere di Petrarca*, compiuta in collaborazione con il CNUCE (il centro elettronico di Pisa); nel 1973, in occasione del centenario manzoniano, dovrebbero uscire le concordanze dei *Promessi Sposi*.

beticamente tutte le parole che compaiono in un dato testo, esemplificate ciascuna da passi dell'opera in esame; programma questo suscettibile di innumerevoli sviluppi: si può infatti chiedere al computer, per esempio, di elaborare concordanze a livello del singolo fonema[3], di collazionare più testi di una stessa opera[4], o anche di elaborare tutto l'immenso materiale di un dizionario quale il futuro *Trésor de la langue française*[5].

Alla conferenza di Toronto sono appunto riuniti a discutere le loro esperienze, a riferire i problemi incontrati e i risultati ottenuti un gruppo di studiosi che hanno utilizzato o stanno utilizzando i computers nelle loro ricerche.

Già dalla prima seduta (*What Computers can do in the Humanities*) emergono due distinti atteggiamenti: lo scetticismo di P. R. Ducretet e l'ottimismo di J. B. Bessinger, al quale però la collaborazione, sul piano tecnico, di P. H. Smith ha sicuramente risparmiato molte fatiche e delusioni[6]. Le relazioni dei due studiosi, intitolate entrambe *Computers and Literary Studies* (rispettivamente pp. 4-10 e pp. 10-21) sono complementari, illuminano le due facce del problema mettendo in evidenza da una parte la quantità dei risultati che si possono ottenere, dall'altra i problemi di mezzi, di spazio, di personale e gli elevatissimi costi che questo genere di programmi comporta, contrapponendo la rapidità con cui si ottengono i dati finali alla lunghissima e lentissima preparazione dei programmi.

La mattina successiva (*Computers Concordances in Progress*) le relazioni si fanno più dettagliate: Bessinger e Smith (*A Concordance to « Beowulf »* pp. 35-39) descrivono alcuni problemi di natura tecnica (lavoro con macchine di diverso tipo, procedure di stampa, scelta del tipo di concordanza) incontrati durante la preparazione del lavoro sul *Beowulf*[7] che nelle intenzioni dei due studiosi rappresenta unicamente un progetto pilota nell'ambito di una più vasta concordanza di tutti i volumi degli *Anglo-Saxon Poetic Records* di Krapp-Dobbie.

La relazione di R. L. Venezky (*Concordances to the Ruthworth Matthew and the Vercelli Homilies*, pp. 43-46), dedicata a due pro-

---

3 Programma indispensabile per una ricerca di fonologia e di ortografia.

4 Programma che permette di individuare tutte le varianti (cfr. *Computer Collation*, « PMLA », 85 (1970), p. 568.

5 Progetto a cui si sta lavorando a Nancy sotto la direzione di Paul Imbs (cfr. l'opuscolo edito dal Centro Nazionale per la Ricerca Scientifica, *Centre de recherche pour un trésor de la langue française*).

6 A quest'ultimo si deve tutta la programmazione dell'unica concordanza di un testo ags. finora pubblicata: J. B. Bessinger / P. H. Smith, *A Concordance to Beowulf* (*The Cornell Concordances*) Ithaca, N. Y., Cornell Univ. Press 1969.

7 *Op. cit.*

getti in via di svolgimento all'università del Wisconsin, uno, il secondo, sotto la sua direzione, l'altro sotto quella di Erickson, mette sul tappeto uno dei problemi più scottanti: si inizia infatti a discutere se una concordanza debba basarsi sul ms. originale (come quella di Erickson) o su una edizione del testo (il relatore usa appunto l'edizione dei vangeli dello Skeat) e sulla possibilità di inserire le emendazioni testuali — almeno quelle attendibili — proposte nel corso degli anni.

P. W. Pillsbury (*A Concordance to « The West Saxon Gospels »*, pp. 48-56) pur elaborando una concordanza che fornirà al lettore sia la lezione del ms. che gli emendamenti proposti nell'edizione di Grünberg[8] attribuisce maggiore importanza al ms. in quanto « the actual usage of the scribe — including his idiosyncrasies and even his lapses or aberrations — is of primary concern for the scholar of language... » (p. 51).

Dello stesso parere è anche il relatore successivo, W. Bak (*A Concordance to Ms Hatton 20*, pp. 61-64) il quale, dopo aver usato per le sue prime concordanze edizioni normalizzate[9], è passato a lavorare direttamente sul ms. scegliendo « an approach based on the ms. readings but also with reference to what is considered the standard edition » (p. 61).

Chiude la riunione antimeridiana una relazione di Venezky (*Computers Processing of Old English Texts*, pp. 65-75) che formula una serie di proposte relative ai processi di codificazione del testo, alla scelta del formato del nastro, ai caratteri del codice e così via che dovrebbero rendere possibile la riutilizzazione e lo scambio del materiale dei vari programmi non solo allo stadio finale, ma anche e specialmente a quello preparatorio (schede perforate, nastri) per favorire una sempre maggiore collaborazione e principalmente in vista del nuovo vocabolario ags., nella cui composizione dovrebbe confluire tutto il materiale precedentemente elaborato[10].

Sarà appunto questo l'argomento dell'ultima riunione (*Concordances and Dictionaries*) in cui si iniziano a gettare le basi di un nuovo dizionario ags. da compilarsi con l'ausilio dei computers. Questo progetto ha preso il via, come riassume B. Mitchell (*Report from a Meeting in London*, pp. 83-87) nell'ottobre 1968, quando,

---

8 *The West-Saxon Gospels*, Amsterdam 1967.

9 La concordanza di R. D. Stevick, *One Hundred Middle English Lyrics* (Indianapolis 1964) e una concordanza inedita, dei quattro poemi firmati da Cynewulf basata sugli *Anglo-Saxon Poetic Records*.

10 Un centro per la raccolta del materiale è stato organizzato, presso la sua università da Donald Ross (« PMLA », 85, 1970, p. 568) che continua a lanciare appelli, sempre più drammatici, affinché tanti programmi e tanto lavoro non vadano irrimediabilmente perduti in attesa che la Modern Language Association sia in grado di assolvere a questo compito in maniera sistematica (« PMLA », 86, 1971, p. 1054).

nel corso di una riunione del Gruppo I della Modern Language Association si decise la creazione di un comitato editoriale [11] che a sua volta scelse di affidare la pubblicazione del dizionario a A. Campbell e H. Gneuss (dictionary committee) mentre Bessinger sarebbe stato responsabile per la parte tecnica del progetto (computer committee).

Risulta subito evidente che questa nuova opera, elaborata con l'aiuto di tecniche così moderne non può e non deve ricalcare gli schemi tradizionali dei dizionari già esistenti. C. J. E. Ball (*Questions of Old English Lexicography*, pp. 89-94) auspica un dizionario aperto ai concetti introdotti dalla linguistica strutturale, dove trovi posto anche il concetto di *collocazione* della scuola neo-Firthiana e quello di *significato*, tutti elementi da lui inseriti in un lavoro in corso sull'*Inno di Caedmon*, il *Canto di Morte di Beda* e l'*Enigma di Leiden* dal quale porta una serie di esempi. Anche R. W. Bailey e Jay L. Robinson (*Computers and Dictionaries*, pp. 94-102), dopo aver messo in evidenza i vantaggi che si possono trarre dall'uso del computer nella compilazione di un dizionario ribadiscono che il nuovo lavoro non può essere sordo agli apporti della linguistica strutturale.

La discussione si sposta poi su questioni burocratiche e una serie di problemi di ordine pratico vengono sollevati da più parti (F. Robinson, J. Leyerle, L. M. Ball e altri): bisogna nomniare uno studioso americano da inserire nel comitato esecutivo, scegliere una sede operativa, organizzare un'equipe di ricercatori, reperire ingenti fondi; viene messa in evidenza la necessità di una serie di lavori preliminari quali una ricerca bibliografica e la pubblicazione dei testi ancora inediti. Alcuni problemi appaiono quasi insormontabili, ma altri sembrano avviati ad una rapida soluzione e, come scrive J. Leyerle nelle pagine conclusive (pp. 124-127) sono stati presto risolti: F. C. Robinson è stato scelto quale membro americano del comitato consultivo internazionale, mentre il centro per gli studi medievali dell'università di Toronto ha accettato di patrocinare il progetto del dizionario la cui edizione verrà curata da A. Cameron e C. J. E. Ball. C'è quindi da sperare che anche gli altri ostacoli vengano rimossi e che la *Concordance to the Anglo-Saxon Poetic Records* e il *Dictionary of Old English* diventino presto una realtà e scompaiano finalmente dall'elenco dei lavori in « progress » in cui continuiamo regolarmente a trovarli.

PATRIZIA LENDINARA

[11] Esiste un comitato cisatlantico composto da Collins, Irving, e Rosier e un comitato europeo di cui A. Campbell è il presidente e B. Mitchell il segretario.

DIETER FURRER, *Modusprobleme bei Notker - Die modale Werte in den Nebensätzen der Consolatio-Übersetzung;* Berlin-New York, 1971, pp. 201.

Attraverso un'approfondita indagine l'A. si propone di stabilire come Notker ha reso l'indicativo e il congiuntivo latino nella sua traduzione in alto tedesco antico del *De consolatione philosophiae* di Boezio, al fine di accertare se l'uso dei modi in Notker sia dovuto ad influsso della struttura sintattica latina.

L'A. confronta quindi tutte le frasi secondarie del testo e della traduzione dell'opera di Boezio, suddividendole in: 1) frasi condizionali con l'indicativo; 2) frasi condizionali col congiuntivo I e II,; 3) frasi concessive; 4) frasi congiuntive asindetiche.

Questa classificazione permette all'A. di stabilire che l'uso dei modi in latino e in alto tedesco antico è determinato dagli stessi fattori e cioè: 1) da regole grammaticali; 2) da situazioni particolari; 3) dalla volontà del parlante. La libertà di scelta, che la situazione e la volontà del parlante consentono, giustifica, a detta dell'A., i casi in cui appare ora l'uno ora l'altro modo. Tuttavia dal confronto l'uso di tale libertà risulta molto limitato. Considerato che in alto tedesco il congiuntivo implica, nella maggior parte dei casi valore modale, elementi contestuali, che possono produrre modificazioni di significato in tal senso, giustificano l'uso del congiuntivo in tedesco. All'apparente libertà nell'uso dell'indicativo e del congiuntivo, difronte al sistematico congiuntivo latino, contribuisce quindi in larga misura il senso di « reale » o « irreale » della frase. In tal modo l'A. giunge alla conclusione che, anche dove c'è corrispondenza nell'uso dei modi in latino e alto tedesco antico, è estremamente difficile documentare l'influsso del modello latino sulla traduzione alto tedesca; sostiene inoltre che, dove questa si allontana dalla struttura latina, le divergenze non caratterizzano lo stile personale di Notker, ma si collocano nel sistema modale esistente in alto tedesco antico.

RAFFAELLA DEL PEZZO

JOST HERMAND und MANFRED WINDFUHR, *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze*, Stuttgart, Metzler, 1970, VIII-599 pp., 8°, DM 68.—

Il volume, che rappresenta un omaggio a Friedrich Sengle in occasione del suo sessantesimo compleanno, è caratterizzato dalla presenza di una 'linea' unificante che contribuisce a far superare il carattere meramente antologico solitamente inerente a tali mi-

scellanee di studi: linea che non s'identifica solo con la relativa omogeneità tematica dei vari contributi o con il legame personale che unisce a Sengle gli autori, tutti più o meno direttamente discepoli del festeggiato. Molto più essenziale appare infatti il carattere — evidente in quasi tutti i contributi — di rassegna critica, di documentatissimo panorama e di revisione dei risultati dell'indagine critica precedente quale presupposto per ogni ulteriore studio: ed è proprio nel rigore di tale struttura metodologica — in cui s'incontrano studiosi di ispirazione e di orientamento diversi, e ricerche applicate a temi ampiamente indipendenti — che si riconosce una eredità comune e si concreta la migliore testimonianza d'omaggio al maestro cui tale impostazione va fatta risalire.

Il volume è diviso in due parti. La prima contiene otto *Forschungsreferate* dedicati rispettivamente a *Allgemeine Epochenprobleme* (di Jost Hermand, sulla periodizzazione della storia letteraria fra 1815 e 1848), *Nikolaus Lenau, August von Platen* e *Annette von Droste-Hülshoff* (Günter Häntzschel), *Christian Dietrich Grabbe* (Alberto Martino), *Der alte Tieck* e *Jeremias Gotthelf* (Roger Paulin) e *Charles Sealsfield* (Franz Schüppen). La seconda è costituita invece da sette saggi su argomenti e personalità dell'epoca in esame: ed è proprio in questi studi, per i quali il carattere di rassegna non è 'istituzionale', che risalta maggiormente la natura della 'scuola' scientifica di Friedrich Sengle.

Il primo contributo, di Jost Hermand, prende le mosse dall'annosa e ormai in parte obsoleta disputa intorno alla categoria del Biedermeier, per concludere con una prudente e circoscritta utilizzazione del termine onde indicare le linee conservatrici della letteratura della Restaurazione. In tal modo viene invece riservato a un 'fatto' politico-diplomatico (la Restaurazione, appunto) il compito di dare una denominazione globale all'età: e ciò non solo per esclusione di meno soddisfacenti termini più immediatamente letterari o 'culturali', ma positivamente in quanto le connotazioni spirituali del clima restaurativo coinvolgono più o meno immediatamente tutti i protagonisti della letteratura prequarantottesca, pur differenziati poi nella valenza ideologica che li colloca all'interno o all'esterno dell'area del consenso rispetto a tale linea politica. Il contributo di Hermand, che lo rivela profondo conoscitore del periodo, non sfugge tuttavia a qualche rilievo marginale. Mentre ad esempio non mancano cenni a studiosi italiani (Santoli, Amoretti, Magris), è invece assente del tutto la germanistica francese: un cenno almeno al volume di Roger Bauer, *La réalité royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle,* München 1965 avrebbe invece utilmente completato le pagine dedicate al problema della letteratura specificamente 'austriaca'. Curioso, inoltre, è il fraintendimento della posizione di Claudio Magris, che viene liquidato come « conservativo » e « proabsburgico » (p. 50). Gli altri *Forschungsreferate* che

compongono la prima parte sembrano orientati alla trattazione di autori non grandissimi, anche se pur sempre caratterizzanti rispetto all'età, e sui quali soprattutto non esistono analoghi lavori di sintesi della storia critica. Rimangono in tal modo escluse sia personalità di maggior rilievo (ad esempio Grillparzer), la cui *Sekundärliteratur* ha assunto dimensioni tali da non poter essere utilmente ripercorsa nel breve arco d'un saggio, sia autori non altrettanto 'sfruttati' dalla critica, ma sui quali esiste un *Forschungsbericht* recente (ad esempio Nestroy).

Prossima ancora ai *Forschungsreferate* della prima parte è l'impostazione del saggio che apre il secondo settore del volume, *'Klassiker' in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860* di Eva D. Becker, anche se ora l'indagine muove naturalmente non dall'interesse per gli autori studiati, ma per le generazioni che li studiano. La tendenza rilevata dalla studiosa va dall'iniziale appiattimento della prospettiva storica a cavallo dei due secoli, che indica quali 'classici' quasi esclusivamente autori viventi o comunque appartenenti al sec. XVIII, fino alla chiara tendenza degli anni dell'egemonia prussiana a restringere tale canone di 'classici', soprattutto per l'uso scolastico, ad autori abbastanza remoti, attraverso l'esclusione esplicita di contemporanei e viventi. I 'classici' servono in tal modo a dare lustro a un blasone di nobiltà culturale, ma testimoniano nel contempo, con la loro inutile monumentalità, del divorzio tra vita spirituale e sviluppo civile nella Germania guglielmina.

Il contributo di Georg Jäger, *Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850,* ripercorre il lungo e faticoso dibattito attraverso cui, svincolandosi lentamente dallo schema aristotelico, i generi letterari si consolidano nelle gerarchie e nei raggruppamenti ancor oggi comunemente accettati (anche se ormai senza più l'aggravio delle dibattute e irrisolte ripartizioni normative 'a due', 'a tre', 'a quattro' o più, che caratterizzavano la vecchia trattatistica). Di particolare interesse è l'emergere, anche nella riflessione estetica, dell'importanza di *Gattungen,* quali il romanzo o la lirica, che informano di sé la letteratura moderna, ma che a lungo sono state considerate 'inferiori' sulla scorta delle vecchie classificazioni esemplate sul patrimonio letterario e trattatistico classico.

Lo studio di Hans-Wolf Jäger, *Das Naturbild als politische Metapher im Vormärz,* prende le mosse da un 'taglio' metodologico molto deciso: esso appunta infatti il suo interesse sui contenuti delle immagini e trascura programmaticamente il problema di una loro classificazione retorico-espressiva (paragone, metafora, allegoria, simbolo), come pure quello dell'origine dei complessi figurativi studiati (archetipi, semplici influssi ambientali, eredità culturali ecc.). In tal modo l'analisi di Hans-Wolf Jäger si riduce nella sostanza a un catalogo di materiali, sulla cui effettiva utilità non

possiamo nascondere qualche riserva. In mancanza di una differenziazione sia espressiva sia genetica, non appare infatti chiaro l'interesse che può nascere dalla ricognizione ad esempio della metafora del fiume (per indicare l'inarrestabile avanzare del progresso) negli autori progressivi del *Vormärz* (i soli di cui si occupi lo studioso). La stessa metafora ricorre dovunque nell'universo letterario, carica dei significati più vari (per citare il primo esempio che può presentarsi alla memoria: si pensi al goethiano *Mahomets Gesang*). Senza un'indicazione sulla — eventuale — specificità della sua presenza negli autori prequarantotteschi perde quindi significato l'indicazione del mero comparire di tale immagine. Proprio l'universale diffusione dei materiali figurativi analizzati ne rende ampiamente irrilevante il reperimento in un settore particolare con valenza particolare (nel *Vormärz* di intenti progressivi). Da non tacere, poi, talora una certa disinvoltura nel 'maneggiare' i testi analizzati, come nella citazione da *Der Talisman* di Nestroy, in cui il commediografo porrebbe « bekanntlich » il rapporto tra le classi « unter das Zeichen des 'roten Vorurteils' », con un rinvio a tale colore quale « Signal jakobinischer, bald schon kommunistischer Gesinnung » (p. 409). Ora siffatto significato politico del colore rosso nel *Talisman* non solo non è « bekannt », ma è sicuramente frutto d'una interpretazione forzata e filologicamente insostenibile. È da dire a questo punto, che il lavoro di Hans-Wolf Jäger rappresenta solo una parte, anche se molto ampia, d'un libro — uscito successivamente, ma che noi non conosciamo direttamente — nel quale forse tali limiti metodologici verranno superati (l'indice del libro prevede in effetti alla fine un capitolo *Erklärung der metaphorischen Ausdrucksweise und historische Wertung*): allo stato, tuttavia, questa parte dello studio del giovane germanista di Monaco non sfugge a riserve piuttosto sostanziali.

I due saggi che seguono trattano entrambi di Heine. Il primo, di Manfred Windfuhr, affronta il problema di *Heinrich Heines Modernität*, identificata nel suo carattere di precursore della letteratura politicamente 'impegnata' del nostro secolo, che nel poeta renano trova significative anticipazioni « kunsttheoretisch, thematisch un formal » rispettivamente nella scelta delle masse quali destinatarie dell'arte, nell'indirizzo democratico e progressista dei contenuti ideali e nelle opzioni stilistiche antielitarie, 'facili', *feuilletonistisch*. L'altro studio heiniano, di Ute Radlik, si occupa di *Heine in der Zensur der Restaurationsepoche*, per concludere che anche un autore preso di mira così duramente dalla censura, poté essere ostacolato ma non sostanzialmente inibito dagli interventi censorii. Tale giudizio — che riflette una situazione generale degli scrittori prequarantotteschi, sì che se ne deve trarre motivo per attenuare in qualche misura le tinte fosche con cui la pubblicistica liberale della seconda metà del secolo ha dipinto la ferocia dei vecchi censori — è documentato da un'ampia ricognizione testuale nonché dall'illustrazione degli artifici legali attraverso cui di norma anche i testi già censurati al loro primo apparire in periodici (sottoposti a controllo più attento), potevano essere ampiamente restaurati nella loro forma originale all'atto della successiva pubblicazione in volume. In tal modo anche al pubblico contemporaneo — o almeno al settore che per possibilità economiche e culturali aveva accesso al mercato librario — non rimase preclusa di solito la fisionomia nativa degli scritti heiniani. E del resto che gli interventi censorii mutilassero pur senza stravolgere eccessivamente i testi, è dimostrato dalla consapevole scelta di Heine, che preferì costantemente essere presente alla *querelle* politico-letteraria su giornali e riviste con testi censurati, anziché limitarsi alla pubblicazione più o meno integra nei libri, di diffusione necessariamente più limitata.

Il lungo e denso saggio di Kurt Partl, *Die Spiegelung romantischer Poetik in der biedermeierlichen Dichtungsstruktur Mörikes und Platens* — non esente da qualche oscurità nella formulazione sintattica singolarmente involuta — affronta il tema della sopravvivenza di eredità poetologiche romantiche negli anni della Restaurazione, esemplificandole per Mörike con la celebre poesia *Auf eine Lampe*, e per Platen con l'ultimo dei *Sonette aus Venedig*. Il nesso problematico intorno a cui si articola l'analisi è quello, inesauribile, dei rapporti tra arte e società, che appare risolto, nel momento romantico e in quello Biedermeier, in due direzioni diverse: verso un 'assoluto' astorico e metafisico nel primo e nel senso d'un più immediato legame con il cosmo umano-sociale nel secondo, legame variamente articolato e ricco di implicazioni che l'autore insegue analiticamente con minuziosa acribìa e insieme con larghissimi orizzonti di riferimenti storici e filosofici.

Più puntuale è invece l'indagine di Michael Kaiser, *Stifters Dichtung als Quelle für die Erforschung seiner Kindheit und Jugend*, che conclude il volume, e che si distingue per lo sforzo metodologico di scoprire i pur ineliminabili residui biografici nell'opera stifteriana, senza però cadere nell'ingenuo biografismo positivista, e anzi giungendo a una formulazione che illumina non tanto o non solo il versante biografico dell'oggetto dell'indagine, quanto quello creativo, sì da costituirsi in approccio critico — ovviamente di angolatura particolare, fondamentalmente psicanalitica — all'opera. La tesi dello studioso è infatti che « Stifter kreativ, sinnvoll und kommunicativ auf eine Erlebnisreihe seiner Kindheit und Jugend reagierte, die an sich geeignet war, ihn zu einer autistisch nihilistischen Verarbeitung zu treiben » (p. 562). In particolare attraverso l'elaborazione estetica egli avrebbe superato il trauma dell'idea della morte e, positivamente, avrebbe ricercato quelle 'certezze' che i conflitti interiori d'una personalità in sé minacciata e la crisi delle credenze tradizionali rendevano altrimenti impossibile raggiungere. Di particolare interesse, in tale prospettiva, è l'analisi

del problematico rapporto con il mondo della scienza, non più in grado di garantire la certezza ingenua, immediata dei propri risultati, sì che Stifter, dopo qualche esitazione, fu portato a scegliere la via della creazione artistica, anziché della ricerca scientifica, onde risolvere, sul piano, questa volta, emozionale, i propri problemi.

ALBERTO DESTRO

FURIO JESI, *Rilke*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, 129 pp., L. 800 (Il Castoro 54)

Nella prospettiva di un'informazione e d'un avviamento alla lettura non meramente manualistici, ma — al contrario — problematici e storicizzanti, il profilo rilkiano di Jesi, pur nei limiti di spazio dati dall'impostazione editoriale della collana, si offre come un testo denso e ricco di spunti critici che vanno sovente al di là della divulgazione anche d'alto livello. L'itinerario della poesia rilkiana è ricostruito da Jesi lungo l'asse della progressiva consapevolezza che il poeta deve divenire (e poi, gradualmente, di fatto diviene) « cosa tra le cose ». Lo studioso individua pertanto il processo di « reificazione » dell'artista che rinunzia via via alle pose esplicitamente demiurgiche e soggettivistiche, per porsi al totale servizio della creazione poetica con piena umiltà (umiltà, per altro, ambigua, che il critico riconosce bensì « smisurata », ma anche in perenne precario equilibrio e pronta a rovesciarsi in « una precisa supremazia didattica »: p. 26). Al termine della parabola di tale reificazione appare come esito tendenziale la rinunzia allo stesso fare poesia, il silenzio: il silenzio della 'cosa'-poeta ormai indistinguibile dalle altre 'cose' del mondo. Su tale concezione del limite cui l'estrema poesia rilkiana tende per approssimazioni successive, in un'estenuazione del dettato poetico sempre più rarefatto e proteso ai campi dell'« indicibile », concordiamo pienamente, anche se — in un discorso critico mirante a un ritratto globale di Rilke — dispiace vederla verificata solo nelle *Duineser Elegien* e nei *Sonette an Orpheus*, in testi cioè o prevalentemente poetologici (programmatici, quindi: le *Elegie*) o poeticamente ricchissimi, ma non tra i più radicali in tale prospettiva (i *Sonetti*). Manca infatti, nell'analisi di Jesi, qualsiasi accenno critico alla produzione posteriore: « Dopo la pubblicazione delle Elegie, Rilke non rimase in silenzio, prolungò ancora — in alcune liriche in lingua tedesca e nella raccolta ultima, in francese [...] — il canto trattenuto, ancora per poco, di qua dal silenzio dello 'strumento muto'. » (p. 115). Estrema sanzione — pare doversi leggere tra le righe dell'interpretazione di Jesi — di quello sviluppo verso il silenzio, sarà proprio il silenzio definitivo del poeta, la morte, allo stesso modo che il

fallimento nella ricerca di una « patria » — mai trovata, negli interminabili vagabondaggi — si compenserà solamente nella conquista di una « patria di morte » (p. 57), nel desertico, montano paesaggio funebre delle Lamentazioni (*Decima Elegia*). Ora a nostro parere si deve distinguere molto chiaramente tra il mito della morte quale compare nell'opera e in particolare nelle *Elegie*, e la morte reale del poeta, tra il limite come struttura estetica, come 'silenzio' della poesia, e il limite davvero invalicabile segnato dal decesso dell'uomo. Che nel caso di Rilke sia possibile ipotizzare una convergenza delle due esperienze — quella creativa e quella empirica, biografica — anche nell'àmbito dell'ammutolimento quale sbocco ad un tempo della estenuazione espressiva e della vita, non toglie che occorra metodologicamente distinguerle (cosa che Jesi, a dire il vero, fa, ma non forse con la chiarezza che lo caratterizza riguardo ad altri nodi problematici, sì che tale distinzione, al confronto, appare immotivatamente attenuata). In altre parole, ciò che interessa è la legittimità poetica (la coerenza ideale, la pregnanza — o all'opposto, che è l'identica cosa — l'astrattezza figurativa ecc.) del 'silenzio' nella poesia, che deve valere anche se, per ipotesi, l'esperienza biografica dell'uomo Rilke la contraddicesse (per non dire, poi, che le testimonianze sugli estremi momenti del poeta sono abbastanza superficiali, sì che si può al massimo indovinare il suo atteggiamento riguardo alla malattia e alla morte, e ciò per di più corroborando tale ricostruzione con una 'chiamata in causa' dell'opera rilkiana, il che assume qui il sapore d'un circolo vizioso). Il rischio connesso alla mancata osservanza di tale distinzione sarebbe quello di ricadere nell'agiografia, pericolo rispetto al quale Jesi è quanto mai avvertito. Diremmo anzi, a questo proposito, che tra i meriti principali di questa succinta monografia sia proprio la 'modernità', ossia il rifiuto consapevole della facile idealizzazione di Rilke « santo », « francescano », « fra Angelico » ecc., e per contro la sua demistificata storicizzazione anche in termini sociologici. Vogliamo ricordare in particolare a tale proposito le belle pagine in cui Jesi delinea il rapporto, ricco di complicazioni ma qui chiarito esemplarmente, tra Rilke e il mondo borghese, che va dall'idealizzazione dell'*interieur* nelle liriche giovanili, alla chiarificazione del legame tra patria e proprietà (il poeta non può avere una patria perché gli è stato negato un possesso ereditato), fino al rovesciamento della figura del poeta, nel momento che definiremmo simbolista (*Neue Gedichte*), « da diseredato nel mondo [...] in padrone del mondo » (attraverso l'appropriazione del 'dire' poetico: p. 65). « La 'interiorità protetta dalla forza' (Th. Mann) che Lukács ricorda per illustrare la situazione del poeta nell'epoca dell'imperialismo guglielmino, diviene per Rilke con i *Neue Gedichte* l'interiorità che è diritto a esercitare la forza. Quanto vi era di precario nella situazione del poeta difeso dal potere dello stato imperialistico, si consolida *sub specie aeternitatis* nella vocazione im-

perialistica del poeta stesso: nell'acquisizione dell'imperio globale, su tutte le cose della terra che il poeta riconosce a se stesso » (p. 66). In tal modo — conclude lo studioso questo aspetto della sua analisi — a differenza di George che « si rivela rigidamente aristocratico, nel senso di antiborghese, e consacra nella vocazione del poeta il puro potere, che disdegna il possesso », Rilke « vede nell'acquisizione del possesso il primo esito dell'esercizio della volontà di potenza. È, questo, il Rilke intimamente e profondamente borghese » (p. 69).

ALBERTO DESTRO

WOLFGANG KRAUSE, *Die Sprache der urnordischen Runeninschriften*, Heidelberg, 1971, pp. 188.

Questo volume, apparso a pochi mesi di distanza dalla scomparsa dell'A., conclude degnamente l'attività dell'eminente germanista e runologo, rivelandosi al tempo stesso utilissimo, in quanto l'ultima opera concernente la struttura grammaticale delle antiche iscrizioni runiche risale al 1923 (A. JÓHANNESSON, *Grammatik der urnordischen Runeninschriften*), mentre le varie grammatiche, tra cui anche quella dell'A. (*Abriß der altwestnordischen Grammatik*, Halle 1948), riguardano ovviamente la documentazione letteraria del nordico antico.

Ad una introduzione che mira a precisare i criteri adottati per stabilire la datazione delle iscrizioni runiche segue un capitolo che delinea l'evoluzione morfologica e fonetica del nordico primitivo rispetto al germanico e all'indoeuropeo e un altro che tratta della lingua delle rune nordiche dal punto di vista grammaticale. In quest'ultimo i vari fenomeni fonetici e morfologici sono menzionati soltanto se ricorrono almeno in una iscrizione mentre alla fine della prima parte sono forniti esempi completi di declinazione e coniugazione con distinzione tra casi documentati e ricostruiti.

L'A. dedica un capitolo anche alla formazione nominale (pp. 101-115), distinguendo parole con suffissi semplici e parole con suffissi composti e ampliamenti della radice. La seconda parte comprende 127 iscrizioni in trascrizione latina, classificate secondo l'ordine alfabetico del luogo di provenienza, con relativa traduzione, analisi del testo e tentativo di datazione.

La bibliografia è limitata a qualche lavoro su argomenti specifici oppure a pubblicazioni recenti, poiché per una letteratura completa si rinvia alla precedente trattazione dell'A.: *Die Runeninschriften im älteren Futhark*, Göttingen 1966.

RAFFAELLA DEL PEZZO

Mediaevalia literaria - Festschrift für Helmut de Boor zum 80. *Geburtstag*, herausgegeben von Ursula Henning und Herbert Kolb, München 1971, pp. 624 + 15 tavole.

Questa miscellanea in onore di Helmut de Boor, autore di numerosissime trattazioni nel campo della germanistica, inizia con uno studio di Hans Kuhn, *Rund um die Vǫluspá* (pp. 1-14), in cui la teoria sostenuta nel 1930 dallo stesso de Boor, secondo la quale i vari appellativi indicanti Odino come padre sarebbero scaturiti da un rapporto tra la divinità e l'uomo, viene respinta dall'A. che localizza la patria della *Vǫluspá* nelle isole Britanniche (p. 8).

A tutti i grandi nomi della letteratura medio tedesca, quali Walter von der Vogelweide, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Heinrich von Morungen, Wolfram von Eschenbach, Konrad von Würzburg, è dedicato almeno uno studio, mentre altri hanno per argomento il *Canto dei Nibelunghi*, la *Chanson de Roland* e i primi drammi sacri tedeschi. Ute Schwab, *Zum zweiten Fitte des Heliands* (pp. 67-117), conduce una brillante indagine mirante ad una nuova interpretazione di passi del *Heliand*.

L'alto tedesco antico è rappresentato da un lavoro di H. Eggers, *Ein neues Blatt der Monseer Fragmente*, in cui viene descritto il fortuito ritrovamento di questo nuovo foglio dei *Frammenti di Monsee* contenente però solo il testo latino; da un articolo di G. de Smet *Zum Weißenburger Kathekismus*, in cui viene respinta la tesi dell'interdipendenza tra il *Catechismo di Weissenburg* e l'*Admonitio Generalis* del 789; da uno studio di S. Sonderegger, *Die Frage nach Notkers Ausgangspunkt*, che individua nelle glosse a Cicerone il punto di partenza dell'attività letteraria di Notker; e da un articolo di R. Wisniewski, *Demut und Dienst in einigen deutschen Texten des* 8. *bis* 11. *Jahrhunderts*, che non consiste, come si potrebbe arguire dal titolo, in una indagine semantica diretta a stabilire differenze di significato della documentazione, bensì in un tentativo di precisare l'iter evolutivo del concetto di umiltà in alcune opere alto tedesche antiche, quali la *Regola benedettina*, il *Canto di Ludovico* e il *Libro degli Evangeli* di Otfrid.

K. Maetzel, infine, presenta un lavoro di carattere storico letterario, *Das Problem der karlingischen Hofsprache*, in cui viene invalidata una teoria del Müllenhoff[1] che, per quanto considerata spesso con scetticismo[2], non era mai stata affrontata nel suo insieme. Il Müllenhoff infatti parla spesso di una 'lingua della corte carolingia' di cui restano tracce nella traduzione di *Isidoro*, nel *Canto di Ludovico* e nei *Giuramenti di Strasburgo*. Il Maetzel sostiene innanzitutto che l'esistenza di questa lingua parlata alla

[1] MSD I, 1892, p. 14.
[2] Da W. Braune, *PBB* I, 1874, p. 40 a H. de Boor, *LG*, München, 1964, p. 32.

corte carolingia non è dimostrabile, poiché i documenti giuridici e religiosi venivano redatti in latino, e che le tre opere alto tedesche, cui si riferisce Müllenhoff presentano particolarità flessive, fonetiche e lessicali ben diverse.

Queste divergenze tra i tre testi sono innegabili, anzi accanto a quelle rilevate dall'A. tra il *Canto di Ludovico* e i *Giuramenti di Strasburgo* se ne potrebbero citare altre, difficilmente attribuibili all'evoluzione della lingua nei 40 anni che intercorrono tra la composizione delle due opere: 1) il diverso comportamento del dittongo alto tedesco *ei*: *Giuramenti*: *e* (*bedhero*), *Canto di L.*: *ei* (*beidon*); il pronome personale di 3ª persona: *Giuramenti*: *er*, *Canto di L.*: *her*; il nome proprio Ludovico: *Giuramenti*: *Ludhuuig*, *Canto di L.*: *Hluduuig*.

Per quanto concerne il problema della 'Hofsprache' invece non sono del tutto d'accordo con l'A. Non c'è dubbio che i documenti ufficiali del tempo fossero redatti in latino, ma Carlo Magno e i suoi figli dovevano pur parlare una lingua che non era certo il latino. Se quindi, d'accordo con Maetzel, non si può parlare di una 'Hofsprache' nel senso di una lingua ufficiale di corte, è verosimile che nell'ambito della famiglia reale e probabilmente tra le persone ad essa più vicine, dovesse essere ancora in uso la lingua originaria dei carolingi. L'unico documento che veramente potrebbe testimoniare di questa lingua 'volgare' parlata dai discendenti di Carlo Magno è rappresentato dalla versione alto tedesca dei *Giuramenti di Strasburgo*. Come ho cercato di dimostrare altrove[3], questi non ebbero alcun antecedente latino, ma furono composti direttamente in tedesco e poi tradotti in francese antico. Benché redatti ad opera di cancellieri del seguito[4], dovettero essere conformi al dialetto alto tedesco parlato da Carlo il Calvo e dal fratello Ludovico il Tedesco.

RAFFAELLA DEL PEZZO

COLA MINIS, *Bibliographie zum Karlmeinet*, « Beschreibende Bibliographie » I, Amsterdam 1971, pp. 35.

Il primo numero di questa collana bibliografica, diretta dall'A. stesso, raccoglie i titoli di tutti i lavori che hanno per oggetto il *Karlmeinet*, un poema medio renano che narra le gesta di Carlo Magno. Nella raccolta, che comprende scritti pubblicati tra il 1828 e il 1969, concernenti almeno una delle sei parti in cui si divide

[3] Cfr. AION Sez. Germ. XIII, 1970, p. 125.
[4] Cfr. S. BECKER, *Über die Redaktion der Straßburger Eide*, in « Vox Romanica » 28, 1969, p. 1.

il poema (*Karl e Galie, Morant e Galie, La guerra di Carlo contro i Sassoni in Italia e in Spagna, Karl e Elegast, Ospinel e la morte di Carlo*), sono incluse 56 schede, cronologicamente ordinate, seguite ognuna da un sommario, in cui spesso vengono citati anche lavori che trattano marginalmente lo stesso argomento o recensioni delle opere menzionate. Tutti gli scritti elencati riguardano specificamente il *Karlmeinet*, tranne due casi (n. 36 e 48), che trattano della metrica di Heinrich von Veldeke, ove si fanno numerosi riferimenti a paralleli nel *Karlmeinet*. Delle pubblicazioni che contengono solamente il testo del poema viene citata solo quella di Rob. Roemans - Hilda van Assche, Amsterdam 1966 (n. 50), alla cui bibliografia si rinvia il lettore che desidera maggiori ragguagli sulle diverse edizioni dell'opera. Tranne che in qualche caso, l'A. non commenta le teorie che riferisce ma le pone invece spesso a confronto con quelle avanzate da altri studiosi. La successione cronologica delle schede mette in rilievo come nei primi lavori l'interesse degli specialisti era rivolto prevalentemente a emendamenti del testo o ipotesi sulla provenienza dei manoscritti, mentre negli anni successivi l'indagine critica si sposta su problemi lessicali, morfologici e di carattere più specificamente letterario.

RAFFAELLA DEL PEZZO

COLA MINIS, *Bibliographie zu den altmittel- und altniederfränkischen Psalmen und Glossen*, « Beschreibende Bibliographie », Amsterdam 1971, pp. 80.

In questa bibliografia descrittiva sono raccolti in ordine cronologico tutti gli scritti che trattano non solo specificamente ma anche marginalmente dei *Salmi* e delle *Glosse* in medio e basso francone. Ai 133 titoli elencati va aggiunto il n. 76a, il 98a e la scheda aggiunta nell'ultima pagina, dopo gli indici delle parole e degli autori. Le indicazioni dei vari lavori, che vanno dal 1602 al 1971, sono accompagnate (tranne al n. 26, 41, 79 e 103) da una breve esposizione del contenuto, la cui ampiezza varia da un rigo a tre pagine. Maggiore spazio l'A. dedica ad opere di carattere lessicale, morfologico e soprattutto a quelle rivolte ad identificare il dialetto originario, mentre meno discussi rimangono i vari emendamenti testuali. Anche se un vero e proprio giudizio critico, relativo alle teorie esposte nei vari lavori, è espresso solamente ai n. 24, 54, 83 e 107, l'A. non si limita semplicemente a riferire i risultati delle singole trattazioni, ma spesso li confronta con i dati ottenuti in indagini precedenti o posteriori che concernono lo stesso argomento (cfr. ad esempio il n. 45, p. 20). Questo procedimento

elimina gli aspetti negativi di una bibliografia cronologicamente ordinata, che in genere non permette di porre a immediato raffronto le varie ipotesi su uno stesso argomento, lasciandole invece quanto di positivo essa comporta e cioè la possibilità di seguire l'evoluzione del pensiero critico relativo all'argomento. Ci è così dato di assistere alla disputa letteraria circa l'origine dei *Salmi* basso-franconi sorta tra W. L. van Helten e W. F. Gombault, protrattasi per alcuni anni (n. 47-52), di rilevare il silenzio della critica tra il 1941 e il 1949 (un solo lavoro edito nel 1944 a Kopenhagen), cui si contrappone un maggiore interesse per l'argomento dal 1960 ad oggi (28 schede).

Considerata l'enorme utilità che una raccolta bibliografica in tal modo concepita può rappresentare per gli studiosi, è auspicabile che questa collana, di cui il presente volume costituisce il secondo numero, venga, come già preannunciato, ulteriormente ampliata.

RAFFAELLA DEL PEZZO

STEFAN SONDEREGGER, *Althochdeutsch in St. Gallen - Ergebnisse und Probleme der ahd. Sprachüberlieferung vom 8. bis ins 12. Jahrhundert*, St. Gallen 1970, 184 pp.

La presente trattazione è una novità nel campo degli studi relativi all'alto tedesco antico, in quanto non ha per oggetto una unica opera o un singolo genere, bensì prende in esame tutti i documenti della tradizione di S. Gallo nel periodo tedesco antico. Tale tradizione, osserva l'A., ha i suoi presupposti linguistico-culturali nella immigrazione alemanna in territorio tedesco meridionale (III-V sec.), di cui l'onomastica mostra evidenti tracce, e nella vicinanza con popolazioni romanze (in tempi antichi anche interferenze di latino e alemanno), il cui influsso si manifesta già nella lingua dei documenti dell'VIII sec.

Nel monastero di S. Gallo, fondato nel 719 e intitolato al missionario irlandese giunto nella zona poco più di un secolo prima, ha inizio la tradizione scritta, caratterizzata, come l'A. rileva, da una ininterrotta continuità dall'VIII al XII sec., che consente di seguirne agevolmente lo sviluppo, e dalla indipendenza assicurata all'esclusivo costante uso della locale lingua alemanna (salvo occasionali influssi franconi, connessi con le vicende storiche del regno francone, comuni a tutto l'alto tedesco antico), a differenza di altri monasteri, centri culturali del tempo, ove confluiscono o si succedono diverse tradizioni e dialetti. Prime testimonianze dell'attività di S. Gallo sono le glosse a testi latini, cui seguono versioni interlineari, quindi vere e proprie traduzioni, culminanti con

l'opera di Notker e le glosse ai suoi *Salmi*. A ciascun gruppo di questi documenti, a cominciare dalle testimonianze dell'onomastica, l'A. dedica un capitolo, riferendone l'epoca di stesura, le particolarità linguistiche e gli eventuali rapporti con altre opere alto tedesche, e intercalando brani esemplificativi con rispondente testo latino e traduzione in tedesco moderno.

A Notker il tedesco, la personalità di maggior spicco nell'ambito linguistico-culturale di S. Gallo [1], è dedicato il capitolo più ampio (pp.79-112). La scarsezza di componimenti poetici (l'*Inno in lode di S. Gallo*, composto da Ratpert, ci è tramandato soltanto in versione latina) e l'assenza quasi completa di materiale extracristiano sono i comprensibili limiti nella ricca tradizione di S. Gallo, inerente ad una attività precipuamente missionaria, che, appunto attraverso chiosatura e traduzione di testi latini, cerca di penetrare i contenuti della nuova religione e di renderli espliciti nella lingua locale.

Il volume si chiude con la riproduzione di 20 pagine di manoscritti del convento di S. Gallo (pp. 131-171), cui segue una ricca bibliografia relativa ai singoli capitoli.

MARIA GRIMALDI

[1] Cfr. dell'A. *Die Frage nach Notkers Ausgangspunkt*, in « Festschrift für H. de Boor » München 1971, pp. 119-134.

ELENCO DEI CAMBI

« Acta Linguistica », 21, 1-4 (1971), Budapest.
« Acta Literaria », 23, 1-4 (1971), Budapest.
« Årsskrift utgiven av Åbo Akamedie », (1969-70), Åbo.
« Beiträge zur Namenforschung », 6, 3-4 (1971), Bad Godesberg.
« De Gids », 9-10 (1971), Amsterdam.
« De Vlaamse Gids », 56, 2 (1972), Antwerpen.
« Doitsu Bungaku », 47, (1971), Tokio.
« Durham University Journal », 63, N.S. 32 (1970-71), Durham.
« Études Germaniques », 27, 1 (1972), Paris.
« German Life & Letters », 25, 1 (1971-72), Oxford.
« Germanisch-Romanische Monatschrift », 22, 1 (1972), Heidelberg.
« Hebbel-Jahrbuch », 1971-72, Heide in Holstein.
« Jaarboek van de koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde », 1971, Gent.
« Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts », 1971, Tübingen.
« Leuvende Talen », 282 (1971), Leuven.
« Leuvense Bijdragen », 60, 2-3 (1971), Leuven.
« Manuscripta », 15, 3 (1971), Saint Louis.
« Neophilologus », 56, 1 (1972), Amsterdam.
« Philological Quarterly », 50, 3-4 (1971), University of Jowa.
« Revue Roumaine de Linguistique », 16, 4-6 (1971), Bucharest.
« Rice University Studies », 57, 2-3 (1971), Houston.
« Rivista di Letterature moderne e comparate », 24, 3-4 (1971), Firenze.
« Scandinavian Studies », 43, 4 (1971), Scattle.
« Transaction », 8, 12 (1971), Washington.
« Verslagen en mededelingen van de koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde », 1-2 (1971), Gent.
« Weimarer Beiträge », 17, 12 (1971), 1-2 (1972), Weimar.
« Wissenschaftlische Zeitschrift Ernst-Moritz-Arndt Universitat », 20, 3 (1971), Greifswald.

Bertin, C., *Je reviendrai à Badenburg*, Bruxelles, 1970.
Cornelius, H., *Hālid b. Abdallah al- Qasri*, Frankfurt a. M., 1958.
Dasnoy, A., *La Longueur de Temps*, Bruxelles, 1967.
Elskamp, M., *Oeuvres complètes*, Paris. 1967.
Gerhardt, I., *Kwatrijnen in Opdracht*, Amsterdam, 1971.
Gerhardt, I., *De Ravenveer*, Amsterdam, 1970.

Gerhardt, I., *De Hovenier,* Assen, 1961.
Gerhardt, I., *Twee nur: de Klokken antwoordden Elkaar,* Amsterdam, 1971.
Hanlot, A., *Dérives,* Bruxelles, 1969.
Kornelis, G., *Vier Pleidooien,* Amsterdam, 1971.
Meijer, P., *Reinder, Literature of the Low Countries,* Assen, 1971.
Mogin, J., *A chacun selon sa faim,* Bruxelles, 1970.
Mortier, R., *Maurice Maeterlinck,* 1862-1962, Bruxelles, 1962.
Pillecijn, Ph. H., *Social probleem en verhalend proza,* Gent, 1967.
Quetz, J., *Symbolische und allegorische Formen in der Dramatik Edward Albees,* Frankfurt a. M., 1970.
Reyhl, K., *Antonios Diogenes,* Bamberg, 1969.
Stummvoll, J., - Wieser, W., *Das Ungarische Bibliothekswesen,* Wien, 1971.
Streuwels, S., *Het leven en de dood in de ast,* Utrecht, 1971.
Streuwels, S., *De oogst,* Utrecht, 1966.
Sundby, B., *Front-Shifted ing and ed Groups in present-Day English,* Lund, 1970.
Trapp, K., *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger,* Frank, a.M., 1958.
Triesch, M., *Lillian Hellman (Eine Analyse und Würdigung ihrer Dramen),* Frank. a. M., 1946.
Stegmaier, E., *Die Auflösung der Szene im Übergang vom Traditionellen zum modernen englischen Roman,* Tübingen, 1970.
Vandercammen, E., *Horizon de la Vigie,* Bruxelles, 1970.
Van Ostaijen, P., *Een documentatie* 1, 2, Antwerpen, 1971.
Vilsen, L., *Storm over Firenze,* Utrecht, 1969.
Walter, E. H., *Soziologie und das Ende der Geschichtsphilosophie,* Frank. a. M., 1970.
Weijnen, A. A., *Schets van de Geschiedenis van de Nederlandse Syntaxis,* Assen, 1971.
Weijnen, A. A., *Het Schema van de Klankwetten,* Assen, 1970.
Weijnen, A. A., *Het Vuur in de Verte,* Antwerpen, 1970.
Weijnen, A. A., *Strukturele Factoren in de Historische grammatica van het Nederlands,* Assen, 1966.
Wellmann, H., *Kollektiva und Sammelwörter im Deutschen,* Bonn, 1969.
Werg, S., *Die Sprüche und Lieder Wizlavs von Rügen,* Hamburg, 1969.
Wünzer, V., *Die Ausdrucksformen passivischer Vorstellungen und ihre Strukturumsetzungen aus dem Englischen ins Französische, Italienische und Deutsche,* Stuttgart, 1968.
Zepié, H., *Morfologie und Semantik der deutschen Nominalcomposita,* Zagreb, 1970.
Zuber, W., *Natura und Landschaft in der späteren Novellistik Theodor Storms,* Tübingen, 1969.

Ed. Intercontinentalia
Napoli

Istituto Grafico Italiano S. p. A.
Napoli

In vendita presso l'International Book Centre
Rappresentanza Herder - Piazza Montecitorio 117-121, Roma

prezzo del volume lire tremila