ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVI, 2

NAPOLI 1973

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
ANNALI
SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XVI, 2 1973

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

AION
SEZIONE GERMANICA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVI, 2

NAPOLI 1973

ARTICOLI E SAGGI

MOMENTI CLASSICI NELL'OPERA DI KAFKA

Prima del 1917 nell'opera di Kafka [1] non ricorrono allusioni o immagini tratte dalla sfera del mondo classico, fatto notevole, se non addirittura singolare, in un autore la cui generazione, almeno a livello scolastico, è ancora stata nutrita di cultura umanistica. Ha tutto l'aspetto di un rifiuto cosciente, questa assenza di un mondo che, proiettato per secoli nella civiltà europea, sopravvive anche nella letteratura tedesca fino al ventesimo secolo come componente culturale da cui difficilmente si può prescindere, anche se priva ormai del significato paradigmatico di ascendenza winckelmanniana. L'interpretazione nuova della classicità proposta da Nietzsche segna un risveglio di interesse e di studi che rischiavano di insabbiarsi nelle angustie filologiche del positivismo. La classicità è recuperata in pieno dall'espressionismo anche se, ovviamente, in chiave non tradizionale: la prospettiva nietzscheana illuminava con violenza gli aspetti dionisiaci e tragici di un mondo che, esaurita la sua funzione di canone estetico, poteva essere accettato solo estaticamente nella sua totalità [2].

---

[1] Le sigle in parentesi si riferiscono a Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, hrsg. von M. Brod, S. Fischer Verlag. B = *Beschreibung eines Kampfes*; Br = *Briefe*; E = *Erzählungen*; H = *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*; M = *Briefe an Milena*; T = *Tagebücher*.

[2] Cfr. H. Cysarz, *Antikisierende Dichtung*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, I, Berlin 1958², pp. 92-94; W. Kohlschmidt, *Die deutsche Literatur seit dem Naturalismus und die Antike*, in « Reformatio » VII (1958), pp. 575-79, R. Newald, *Klassisches Altertum und Deutsche Literatur*, in *Deutsche Philologie im Aufriß*, hrsg. von W. Stammler, II, Berlin 1960², coll. 2521-54; L. Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma 1969.

Significativa è in Kafka la mancanza di questi elementi classici proprio nell'opera giovanile, che è quella che generalmente meglio riflette il rapporto di un autore con la cultura del suo tempo. Il mondo greco-latino che egli doveva aver conosciuto a scuola con letture dirette o per riferimenti nella letteratura tedesca ed europea, è stato messo da parte come un bagaglio inutilizzabile ai fini espressivi. A partire dal 1917 si lascia osservare invece un parziale recupero del mondo mitico-poetico antico che offriva immagini tanto concrete e pregnanti quanto dense di risonanza letteraria, ma soprattutto miti suscettibili di nuove interpretazioni, racconti da riscattare dalla loro fissità tipologica tradizionale e da riproporre nei termini dell'aforisma o in quelli più problematici della parabola. Nel complesso questa componente classica in Kafka è abbastanza scarsa, come del resto è limitatissima la quantità delle figure mitiche, e non a caso la scelta cade su elementi notissimi; nuova sarà infatti solo l'applicazione dell'immagine, ardita l'interpretazione della vicenda tradizionale. Quel che Kafka utilizza sono insomma nozioni e reminiscenze scolastiche tratte in gran parte dal mondo omerico (guerra di Troia, giudizio di Paride, Sirene, Posidone), miti comunemente risaputi come Prometeo, Eracle, Atlante, Sisifo, Ifigenia e le Erinni, e — unica figura storica trattata tuttavia alla stregua delle mitiche — Alessandro il Macedone.

L'utilizzazione avviene a vari livelli. Solo una volta si trova un'espressione di tono classicheggiante ma non stanco, vivificata dal contesto realistico:

> O schöne Stunde, meisterhafte Fassung, verwilderter Garten. Du biegst aus dem Haus und auf dem Gartenweg treibt dir entgegen die Göttin des Glücks. (T 529)

Impiegato come immagine, il motivo classico offriva un riferimento concreto, la possibilità di concentrare in un nome implicazioni diverse. Così in *Ein Bericht für eine Akademie* (E 185) alla piccola scimmia che si affaccia alle soglie dell'umano si contrappone l'immagine del « grande

Achille » come rappresentante di una umanità al culmine della sua evoluzione [3].

Altrove l'immagine classica, oltre ad assolvere a questa funzione di pregnanza, conferisce alla formulazione una distanza letteraria atta a inserire in un quadro tipico un processo individuale — si tratta per lo più di momenti psicologici —, togliendo all'esperienza personale quel tanto di arbitrario che ne potrebbe sminuire la carica drammatica. In appunti di diario e lettere questo tipo di immagine è relativamente frequente:

> « Nein, laß mich! nein, laß mich! » so rief ich unaufhörlich die Gassen entlang und immer wieder faßte sie mich an, immer wieder schlugen von der Seite oder über meine Schultern hinweg die Krallenhände der Sirenen in meine Brust. (T 528)

> Er entwand sich ihren Kreisen. Nebel umblies ihn. Eine runde Waldlichtung. Der Vogel Phönix im Gebüsch. [...] (T 519)

> Du mußt in solchen Briefen den großartigen Kopf der Medusa haben, so zucken die Schlangen des Schreckens um Deinen Kopf und um meinen allerdings noch wilder die Schlangen der Angst. (M 56)

> [...] so ist es nur eine Schwäche, eine Laune des Herzens, das trotzdem genau weiß, wofür es schlägt, auch Riesen haben Schwächen, selbst Herakles hatte, glaube ich, einmal eine Ohnmacht. (M 167)

> Das unendliche, tiefe, warme, erlösende Glück, neben dem Korb eines Kindes zu sitzen, der Mutter gegenüber.

---

[3] L'immagine di Achille è suggerita dall'espressione « solleticare il tallone »: « An der Ferse aber kitzelt es [scil. das Affentum] jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles ». In bocca alla scimmia la reminiscenza acquista un voluto sapore di banalità. In un'annotazione dei diari (T 536) due cavalli nella stalla di un contadino sono definiti « homerische Gestalten »; stilisticamente « il grande Achille » e le « figure omeriche » sostituiscono espressioni analitiche ovviamente più diluite, implicanti l'idea di forza, grandezza, irruenza e gloria.

> Es ist auch etwas darin von dem Gefühl: es kommt nicht mehr auf dich an, es sei denn, daß du es willst. Dagegen das Gefühl des Kinderlosen: immerfort kommt es auf dich an, ob du willst oder nicht, jeden Augenblick bis zum Ende, jeden nervenverzehrenden Augenblick, immerfort kommt es auf dich an und ohne Ergebnis. Sisyphus war ein Junggeselle. (T 555)
>
> 6. April. Schon seit zwei Tagen geahnt, gestern ein Ausbruch, weitere Verfolgung, große Kraft des Feindes. Einer der Anlässe: Gespräch mit der Mutter, Scherze über die Zukunft. — Geplanter Brief an Milena.
> Die drei Erinyen. Flucht in den Hain. Milena. (T 578)

Gli artigli delle Sirene, la testa anguicrinita di Medusa, le Erinni, la fatica vuota di Sisifo, la debolezza di Eracle e la Fenice che rinasce intatta dalle sue ceneri circoscrivono stati di strazio, orrore, angoscia, stanchezza, iterazione inalterabile (in senso positivo o negativo?) per cui il nome mitico offre l'archetipo, il punto di riferimento originario per un processo umano ripetibile. Analogamente in una lettera a Milena l'immagine del taglio del nodo gordiano sta a significare la risoluzione drastica di una situazione personale insolubile:

> Ja, das Foltern ist mir äußerst wichtig, ich beschäftigte mich mit nichts anderem als mit Gefoltert-werden und Foltern. Warum? Aus einem ähnlichen Grunde wie Perkins und ähnlich unüberlegt, mechanisch und traditionsgemäß: nämlich um aus dem verdammten Mund das verdammte Wort zu erfahren. Die Dummheit, die darin liegt (Erkenntnis der Dummheit hilft nichts), habe ich einmal so ausgedrückt: « Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst, um Herr zu werden, und weiß nicht, daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn ».
> Natürlich, auch kläglich ist das Foltern. Alexander hat den gordischen Knoten, als er sich nicht lösen wollte, nicht etwa gefoltert. (M 244)

Anche qui siamo sul piano dell'immagine ormai scontata a cui si può alludere e che si lascia sviluppare a piacere (« tormentare il nodo »), perché il significato traslato è garantito da una leggenda accettata in senso ben preciso.

Ma del motivo mitico Kafka si serve soprattutto per costruire aforismi e parabole, per riproporre il racconto tràdito in una luce nuova, dove la nuova prospettiva non rappresenta tuttavia un tentativo di approfondire il mito, e tanto meno di rintracciarne il significato originario. Si tratta spesso di interpretazioni antifrastiche che rovesciano una esegesi tradizionale per smascherarne l'inganno — povero o astuto, a secondo dei casi, — che si cela dietro una formulazione grandiosa. A illustrare come la salvezza può essere ottenuta con mezzi inadeguati e puerili, Kafka ripropone in *Das Schweigen der Sirenen* il celebre episodio di Odisseo e delle Sirene secondo questo schema: all'inizio viene presentato e contemporaneamente messo in dubbio il mito e la sua interpretazione corrente, per cui Odisseo si sarebbe fatto incatenare all'albero della nave e si sarebbe tappato le orecchie con la cera per sfuggire alla seduzione del canto. Di qui Kafka passa a sperimentare altre possibilità logiche, altre soluzioni offerte sia dalle incongruenze e aporie del mito stesso, che viene affrontato in chiave razionalistica e quasi borghese (« Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können [...] », « Handvoll Wachs »; « Mittelchen »), sia dallo spazio che i dati di fatto offrono a altre ipotesi (« Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar [...] »): a un accorgimento così semplice come quello di Odisseo i naviganti sarebbero potuti ricorrere già da sempre, se non lo hanno fatto è perché notoriamente non giovava. Ma Odisseo sfidò le Sirene confidando in « mezzucci » del genere. A questo punto la semplice possibilità logica diventa a sua volta un nuovo mito: plastico, vivo, si arricchisce di immagini, subisce un approfondimento psicologico: l'arma più terribile della seduzione non è il canto, ma il silenzio, e di questo esse si servono contro un avversario così temibile come Odisseo che resterà ingannato dalla sua fiducia nella cera e dalla convinzione che le Sirene cantino. Ma ingannate sono anche le Sirene dalla espressione estatica sul volto dell'uomo, che è quella di chi ascolta un canto meraviglioso. In tal modo il rapporto si rovescia e il navigante si salva; le cantatrici non vogliono più sedurre, seguono, anzi, affascinate l'allontanarsi dei

grandi occhi di Odisseo, e il duplice, reciproco inganno salva le due parti: la coscienza della verità avrebbe infatti significato la fine di Odisseo e delle Sirene. Ma anche questa nuova versione potrebbe essere reinterpretata e superata, con lo stesso procedimento di prendere in considerazione un'altra possibilità logica (« Vielleicht hat er [...] wirklich gemerkt [...] »): forse l'eroe ha capito che le Sirene tacevano e si è fatto soltanto scudo del suo atteggiamento. Quindi il cerchio si chiude, l'inutilità del mito come sforzo di dare un'interpretazione univoca è manifesta; ognuna si lascia superare da una successiva che sottolinea la provvisorietà (o forse anche l'errore) della precedente. Si arriva così — come sarà nel caso di *Prometheus* — all'implicita vanificazione del mito stesso se visto come intento di spiegare una realtà che, con le varie possibilità di approccio che offre al ragionamento, si rivela troppo poliedrica, complessa e sostanzialmente assurda per essere esaurita nell'una o nell'altra spiegazione:

> *Das Schweigen der Sirenen* (H 78-80)
>
> Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können:
>
> Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden.
>
> Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß dies unmöglich helfen konnte. Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.
>
> Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht.
>
> Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.

> Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.
>
> Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen.
>
> Sie aber — schöner als jemals — streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehen und spannten die Krallen frei auf den Felsen. Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.
>
> Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.
>
> Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.

La trattazione dell'episodio di Odisseo e delle Sirene riflette un modulo abbastanza frequente in Kafka, cioè il capovolgimento del significato convenzionale e tipico di una realtà o di una immagine: anche il mito è sentito come sfida, stimolo a un'interpretazione antifrastica. Il motivo del silenzio o del canto che nessuno sente, tanto è lontano dalle percezioni comuni, ricorre, con lo stesso significato fascinatorio, in *Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse,* sia pure nella variante che il fischiare della cantatrice è sentito dal popolo dei topi come canto; simile è comunque nei due passi il motivo della forza suggestiva che emana anche dall'inganno e l'analisi delle possibilità

logiche che il fenomeno racchiude: anche nel caso di Josefine il limite dell'illusione non è fissabile, tale è il potere suggestivo della convenzione accettata per inerzia.

Il motivo delle Sirene ricorre anche in una lettera del 1920, dove Kafka corregge l'immagine tradizionale della loro capacità di seduzione: la dolcezza del canto non è intenzionale, ma nasce dal lamento di chi *sa* di avere una figura mostruosa e un grembo sterile:

> [...] Des Mädchens Brief ist schön, ebenso schön wie abscheulich, das sind die verführerischen Nachtstimmen, die Sirenen haben auch so gesungen, man tut ihnen unrecht, wenn man glaubt, daß sie verführen wollten, sie wußten daß sie Krallen hatten und keinen fruchtbaren Schoß, darüber klagten sie laut, sie konnten nichts dafür, daß die Klage so schön klang. [...] (Br. 326)

Delle quattro versioni del mito che Kafka allinea in *Prometheus* (H 100), solo la prima è tradizionale: poiché Prometeo ha tradito un segreto degli dèi è condannato a espiare incatenato al Caucaso e un'aquila gli rode continuamente il fegato. Le tre varianti successive sono giustapposte in forma di elenco (« Nach der ersten [...] Nach der zweiten [...] Nach der dritten [...] Nach der vierten [...] »), un espediente stilistico che racchiude un'*anticlimax*, in quanto il netto, anche se mitico rapporto causale di colpa ed espiazione contenuto nella prima versione si sfibra nelle successive, dissolvendosi in un diminuendo di dolore, oblio e stanchezza. Perduto il significato di mònito, il mito cade, ma resta l'elemento inspiegabile, il Caucaso, quello cioè che la leggenda intendeva spiegare; ma proprio quel nucleo di verità racchiuso nel mito è irraggiungibile e quindi inesprimibile:

> Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen.
>
> Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz von den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.

> Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.
>
> Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.
>
> Blieb das unerklärliche Felsgebirge. — Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.

Il mito cristallizzato intorno a un elemento irriducibile di realtà, dopo vari tentativi sempre meno convincenti di interpretare l'assurdo della sua formulazione storica, rientra in se stesso, torna cioè alla sua origine fantastica, favolosa e irrazionale.

Sullo stesso schema di una esegesi che muove dal racconto nella sua forma tradizionale sono costruiti anche due passi tratti dagli epistolari:

> [...] Sie haben doch zu urteilen, die Frau urteilt doch am Ende. (Die Sage von Paris verdunkelt das ein wenig, aber auch Paris urteilt nur darüber, welcher Göttin Schlußurteil das stärkste ist). [...] (M 27)

> [...] in der von den Eltern umklammerten Familie aber haben nur ganz bestimmte Menschen Platz, die ganz bestimmten Forderungen und überdies noch den von den Eltern diktierten Terminen entsprechen. Entsprechen sie nicht, werden sie nicht etwa ausgestoßen — das wäre sehr schön, ist aber unmöglich, denn es handelt sich ja um einen Organismus —, sondern verflucht oder verzehrt oder beides. Dieses Verzehren geschieht nicht körperlich wie bei dem alten Elternvorbild der griechischen Mythologie (Kronos, der seine Söhne auffraß, — der ehrlichste Vater), aber vielleicht hat Kronos seine Methode der sonst üblichen gerade aus Mitleid mit seinen Kindern vorgezogen [...] (Br. 345)

Nel primo passo il giudizio di Paride non è che l'esemplificazione della provvisorietà del mito: Paride sa di scegliere colei che, in quanto rappresentante della donna e dell'istinto femminile per eccellenza, suggellerà il giudizio finale (imprimerà la svolta ineluttabile agli avvenimenti?); nel secondo Kronos è visto — con la consueta tecnica dei capovolgimenti — come il genitore più lungimirante, pie-

toso e deciso nel fatale processo biologico di annientamento e fagocitazione dell'individuo che non risponde a certe categorie dell'organismo familiare; è inutile sottolineare la feroce allusione di Kafka alla figura del padre, un motivo che sottende gran parte dell'opera.

Ma il mito può essere anche presentato nella sua forma tradizionale, senza proposta di reinterpretazione:

> Atlas konnte die Meinung haben, er durfte, wenn er wolle, die Erde fallenlassen und sich wegschleichen; mehr als diese Meinung war ihm nicht erlaubt. (H 107)

La ' pointe ' è rappresentata proprio dalla forma tradizionale del mito, cioè che Atlante è condannato a portare in eterno il suo peso, ma la formulazione dell'aforisma acquista amara acutezza grazie all'aggiunta dell'illusione — niente più che un'illusione — di una alternativa. Il motivo è tipicamente kafkiano, basta pensare al *Processo* o al *Castello,* la assurda speranza cioè di poter influire su un ordine di cose che sussiste indipendente ed estraneo alla volontà dell'individuo.

L'impresa asiatica di Alessandro Magno viene utilizzata in un aforisma sulla inarrestabilità del male, senza distorsione della versione storica dei fatti. La variante kafkiana investe semmai la valutazione della spedizione: quel che stupisce non è infatti il coraggio, la decisione, la forza di volontà del Macedone, quanto l'essersi sottratto alla « Erdenschwere », l'aver eluso una specie di legge fisica:

> Dem Bösen kann man nicht in Raten zahlen — und versucht es unaufhörlich.
>
> Es wäre denkbar, daß Alexander der Große trotz den kriegerischen Erfolgen seiner Jugend, trotz dem ausgezeichneten Heer, das er ausgebildet hatte, trotz den auf Veränderung der Welt gerichteten Kräften, die er in sich fühlte, am Hellespont stehen geblieben und ihn nie überschritten hätte, und zwar nicht aus Furcht, nicht aus Unentschlossenheit, nicht aus Willensschwäche, sondern aus Erdenschwere. (H 43)

Poiché il senso dell'aforisma poggia proprio su questa « gravità terrestre », è evidente che Kafka ha dovuto uti-

lizzare una figura storica anche se dai tratti leggendari. La struttura del passo si articola secondo lo schema già preso in esame: viene formulata una possibilità logica (« Es wäre dekbar »)[4] che non riesce a superare l'assurdo, o per lo meno l'inspiegabile racchiuso nel mito.

Un posto particolare occupa in un contesto aforistico la menzione di Ifigenia, il cui caso è accostato per analogia al sacrificio di Isacco. Comune alle due vicende è infatti il paradosso di un comando ben chiaro e di un oracolo oscuro:

> Die Nichtmitteilbarkeit des Paradoxes besteht vielleicht, äußert sich aber nicht als solche, denn Abraham selbst versteht es nicht. Nun braucht oder soll er es nicht verstehn, also auch nicht für sich deuten, wohl aber darf er es den anderen gegenüber zu deuten suchen. Auch das Allgemeine ist in diesem Sinn nicht eindeutig, was sich im Iphigenie-Fall darin äußert, daß das Orakel niemals eindeutig ist. (H 124)

Il dato di fatto è assurdo, polivalente, illusoria ogni possibilità di interpretarlo e intenderlo (come Atlante può solo ' credere ' di potersi riposare quando vuole): paradossale è infatti il comando di uccidere il figlio che riceve Abramo, ma il caso di Ifigenia riprova come sia ambiguo tuttavia anche « das Allgemeine ». I due miti, accostati da quel loro denominatore comune, rappresentano chiaramente una condizione umana eterna.

Ma la figura mitica viene anche trasportata dall'antichità in una ambientazione moderna, burocratica o professionale, con un effetto superficialmente grottesco: strappati dalla loro tipologia eroica e umanizzati, i personaggi risultano drasticamente ridotti nelle loro proporzioni, e la proiezione borghese di un Bucefalo o di un Posidone si rivela allegoria amara di una esistenza sradicata. *Der neue Advokat* (E 145 s.) è la storia del cavallo di battaglia di Alessandro, che si è rifugiato nello studio della legge ora che non c'è più chi lo guida in battaglia e con la spada

[4] Cfr. *Das Schweigen der Sirenen* (H 78): « Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar [...] ».

indica la direzione dell'India. Le premesse per l'entelechia di Bucefalo sono cambiate, e la soluzione burocratica è forse la migliore:

> *Der neue Advokat*
> Wir haben einen neuen Advokaten, den Dr. Bucephalus. In seinem Äußern erinnert wenig an die Zeit, da er noch Streitroß Alexanders von Mazedonien war. Wer allerdings mit den Umständen vertraut ist, bemerkt einiges. Doch sah ich letzthin auf der Freitreppe selbst einen ganz einfältigen Gerichtsdiener mit dem Fachblick des kleinen Stammgastes der Wettrennen den Advokaten bestaunen, als dieser, hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt von Stufe zu Stufe stieg.
> Im allgemeinen billigt das Barreau die Aufnahme des Bucephalus. Mit erstaunlicher Einsicht sagt man sich, daß Bucephalus bei der heutigen Gesellschaftsordnung in einer schwierigen Lage ist und daß er deshalb, sowie auch wegen seiner weltgeschichtlichen Bedeutung, jedenfalls Entgegenkommen verdient. Heute — das kann niemand leugnen — gibt es keinen großen Alexander. Zu morden verstehen zwar manche; auch an der Geschicklichkeit, mit der Lanze über den Bankettisch hinweg den Freund zu treffen, fehlt es nicht; und vielen ist Mazedonien zu eng, so daß sie Philipp, den Vater, verfluchen — aber niemand, niemand kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch das Königsschwert bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter aber nur, um mit ihnen zu fuchteln, und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich. Vielleicht ist es deshalb wirklich das beste, sich, wie es Bucephalus getan hat, in die Gesetzbücher zu versenken. Frei, unbedrückt die Seiten von den Lenden des Reiters, bei stiller Lampe, fern dem Getöse der Alexanderschlacht, liest und wendet er die Blätter unserer alten Bücher.

Der neue Advokat è contemporaneo all'aforisma ove compare la figura di Alessandro, ma distante nella tematica: Bucefalo è probabilmente metafora per la condizione dello stesso autore, o meglio, per le sue energie coartate nel lavoro burocratico; uno dei problemi che maggiormente affliggeva Kafka era proprio, come risulta da numerosissimi passi di diario ed epistolari, quello della impossibilità

di conciliare l'attività letteraria (che esige tempo e dedizione assoluta) con il lavoro d'ufficio. Bucefalo è il cavallo destinato alle grandi imprese, costretto dalla mancanza di una guida decisa e di una volontà coraggiosa al lavoro burocratico: senza l'iniziativa grande e sovrumana di un Alessandro restano solo gli aspetti deteriori di un'attività non rivolta a un fine, e l'accenno all'insofferenza per l'ambiente natio e il padre (« vielen ist Mazedonien zu eng, so daß sie Philipp, den Vater, verfluchen ») sembra confermare il travestimento letterario di una problematica personale, quella cioè di una potenziale energia frustrata e adeguata a esigenze ambientali, esteriori: « Im allgemeinen billigt das Barreau die Aufnahme des Bucephalus. Mit erstaunlicher Einsicht sagt man sich, daß Bucephalus bei der heutigen Gesellschaftsordnung in einer schwierigen Lage ist ».

Contro l'opinione corrente che vede Posidone vagare per i flutti, il dio dei mari non conosce il suo elemento: il suo compito enorme è puramente amministrativo. Egli spera di vedere fugacemente il suo regno quando, alla fine dei tempi, dopo aver controllato l'ultimo conteggio, questo regno finirà. L'accenno al lavoro di Posidone come a una fatica imposta (« [...] die Arbeit [...] ihm auferlegt war [...] ») ma anche accettata al punto da essere sentita come connaturata e senza alternativa (« [...] zeigte es sich, daß ihm doch nichts zusagte, wie sein bisheriges Amt [...]. Und bot man ihm eine Stellung außerhalb des Meeres an, wurde ihm schon von der Vorstellung übel [...] ») allude con tutta probabilità allo stesso tema fondamentale dell'opera di Kafka: il rapporto con la sua produzione letteraria, la componente più tenace ed esclusiva del suo mondo interiore, che imponeva rinunce quasi ascetiche; il motivo trova posto in una interpretazione del mito di Posidone, visto come il dio che opera ancorato all'abisso della sua entelechia. Vi si intreccia un secondo motivo anch'esso frequente nell'opera di Kafka: il mare è infatti per il suo dio quello che è l'ingresso alla legge per l'uomo di campagna e il castello per l'agrimensore, cioè la paradossale esclusione da qualcosa che sussiste solo in funzione di essi e

risulta irraggiungibile per le insuperabili difficoltà burocratiche che si oppongono all'impresa:

> *Poseidon* (B 79 s.)
>
> Poseidon saß an seinem Arbeitstisch und rechnete. Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit. Er hätte Hilfskräfte haben können, wie viel er wollte, und er hatte auch sehr viele, aber da es sein Amt sehr ernst nahm, rechnete er alles noch einmal durch und so halfen ihm die Hilfskräfte wenig. Man kann nicht sagen, daß ihn die Arbeit freute, er führte sie eigentlich nur aus, weil sie ihm auferlegt war, ja er hätte sich schon oft um fröhlichere Arbeit, wie er sich ausdrückte, beworben, aber immer, wenn man ihm dann verschiedene Vorschläge machte, zeigte es sich, daß ihm doch nichts zusagte, wie sein bisheriges Amt. Es war auch sehr schwer, etwas anderes für ihn zu finden. Man konnte ihm doch unmöglich etwa ein bestimmtes Meer zuweisen; abgesehen davon, daß auch hier die rechnerische Arbeit nicht kleiner, sondern nur kleinlicher war, konnte der große Poseidon doch immer nur eine beherrschende Stellung bekommen. Und bot man ihm eine Stellung außerhalb des Wassers an, wurde ihm schon von der Vorstellung übel, sein göttlicher Atem geriet in Unordnung, sein eherner Brustkorb schwankte. Übrigens nahm man seine Beschwerden nicht eigentlich ernst; wenn ein Mächtiger quält, muß man ihm auch in der aussichtlosesten Angelegenheit scheinbar nachzugeben versuchen; an eine wirkliche Enthebung Poseidons von seinem Amt dachte niemand, seit Urbeginn war er zum Gott der Meere bestimmt worden und dabei mußte es bleiben.
>
> Am meisten ärgerte er sich — und dies verursachte hauptsächlich seine Unzufriedenheit mit dem Amt — wenn er von den Vorstellungen hörte, die man sich von ihm machte, wie er etwa immerfort mit dem Dreizack durch die Fluten kutschiere. Unterdessen saß er hier in der Tiefe des Weltmeers und rechnete ununterbrochen, hie und da eine Reise zu Jupiter war die einzige Unterbrechung der Eintönigkeit, eine Reise übrigens, von der er meistens wütend zurückkehrte. So hatte er die Meere kaum gesehn, nur flüchtig beim eiligen Aufstieg zum Olymp, und niemals wirklich durchfahren. Er pflegte zu sagen, er warte damit bis zum Weltuntergang, dann werde sich wohl noch ein stiller Augenblick ergeben, wo er knapp vor dem Ende nach Durchsicht der letzten Rechnung noch schnell eine kleine Rundfahrt werde machen können[5].

[5] Il motivo della stanchezza di Posidone che emerge dal suo mondo compare già in una brevissima annotazione del 1918: « Poseidon wurde überdrüssig seiner Meere. Der Dreizack entfiel ihm. Still saß er an felsiger Küste und eine von seiner Gegenwart betäubte Möwe zog schwankende Kreise um sein Haupt. » (H 128); in un frammento del 1920 (H 304), coevo quindi a *Poseidon*, la rappresentazione di una pantomima acquatica del circo associa Posidone, Odisseo, le Sirene e la nascita di Venere, il tutto nella sua iconografia tradizionale, con una voluta nota di banalità: se il mito infatti non viene scavato e distorto a una nuova interpretazione, non ha più significato per noi. Nella sua accezione più tradizionale vuole essere intesa anche l'immagine statuaria di un dio greco, sotto il cui aspetto appare in sogno a K. nel *Castello* (S 348 s.) il segretario Bürgel; poco prima (S 339) l'impiegato è descritto come un ometto insignificante, in sogno K. riesce a sopraffare nella lotta il suo avversario, la cui immagine fisica altro non è che la proiezione eroico-atletica di una superiorità di potere burocratico.

Per esemplificare come la vita individuale possa avere portata storica o meno, Kafka ricorre ad alcune considerazioni sulla guerra di Troia, che come evento storico offriva la massima distanza nel tempo, e nel poema omerico, grande fama letteraria. In un passo aforistico contenuto in una lettera del 1921 (Br. 313 s.) egli immagina che davanti a Troia abbiano combattuto e siano morti tanto gli eroi chiamati e protetti dagli dèi, quanto il greco anonimo che vi è arrivato senza volere, cacciato a pedate e maledetto dal padre, con un destino oscuro la cui risonanza non ha superato le pareti domestiche:

> [...] es gibt vielleicht Lebensschicksale mit historischer Entwicklung und solche ohne sie. Manchmal stelle ich mir zum Beispiel einen anonymen Griechen vor, der nach Troja kommt, ohne daß er jemals dorthin wollte. Er hat sich dort noch nicht umgesehn, ist er schon im Getümmel, die Götter selbst wissen noch gar nicht, um was es geht, er aber hängt schon an einem trojanischen Streitwagen und wird um die Stadt geschleift, Homer hat noch lange nicht zu singen angefangen, er aber liegt schon mit glasigen Augen da, wenn nicht im trojanischen Staub, so in den Polstern des Liegestuhles. Und warum? Hekuba ist ihm natürlich nichts, aber auch Helena ist nicht entscheidend; so wie die andern Griechen, von Göttern gerufen, ausgefahren sind und von Göttern beschützt, gekämpft haben, ist er infolge eines väterlichen Fußtritts ausgefahren und unter väterlichem Fluch hat er gekämpft; ein Glück, daß es noch andere Griechen gegeben

hat, die Weltgeschichte wäre eingeschränkt geblieben auf zwei Zimmer der elterlichen Wohnung und die Türschwelle zwischen ihnen.

Notiamo anzitutto una contaminazione fra il motivo già antico, ma forse sconosciuto a Kafka, del *vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes inlacrimabiles urgentur ignotique longa morte* su cui si innesta quello decisamente kafkiano della maledizione paterna. Per di più, la sostanziale irrilevanza dei grandi fatti storici per questa situazione base dell'individuo viene introdotta col ricordo di Amleto (« Hekuba ist ihm natürlich nichts »), — con l'implicazione che i grandi eventi altro non sono che una recita — che si lascia inserire senza fratture e saldature evidenti nel contesto mitico, e anzi segna il passaggio all'accenno a Elena, che a sua volta fa sì che la reminiscenza shakespeariana non sia avvertita come un corpo del tutto estraneo al contesto. Ma l'esempio non vuole essere una menzione degli eroi senza nome trascurati dalla storia e dalla poesia, bensì una piccola parabola dove i termini moderni (« in den Polstern des Liegestuhles », « zwei Zimmer der elterlichen Wohnung und die Türschwelle zwischen ihnen ») accentua il carattere atemporale della verità che vi è contenuta, poiché la pedata e la maledizione del padre sono premesse di un destino che non fa storia e fanno sì che prima ancora di avvedersene il figlio « giaccia con gli occhi vitrei, se non nella polvere troiana, in poltrona » [6].

Ristretta come l'impiego di questi elementi classici è anche la loro scelta. È assente in Kafka qualsiasi interesse per il mondo antico come categoria autonoma, come un valore da esaminare, reinterpretare, insomma come emblema. Su piano letterario esso si allinea alle altre forme di simboli e allegorie, offrendo materiale soprattutto alla riflessione aforistica. Sul piano interpretativo è uno dei tanti esempi di una realtà poliedrica mai univoca: se ne speri-

[6] Il procedimento stilistico consistente nell'applicare l'immagine antica a una situazione moderna e personale e inserire — di contro — termini moderni in un contesto antico è abbastanza frequente in Kafka; cfr. a questo proposito pp. [3-4].

mentano quindi tutte le varianti logicamente possibili, e nell'opera di revisione il mito viene spesso capovolto, in modo che ne risulti evidente tutta l'assurdità. Due sole immagini sembrano avere valore e significato costanti: la guerra di Troia, capostipite di tutte le imprese sanguinose e inutili, vanamente adombrata dalla poesia e dal mito della gloria, e la spedizione di Alessandro vista come tentazione demoniaca del più che umano, a cui è impossibile sottrarsi. Kafka cala miti e figure la cui funzione è data per scontata — ma sempre in un senso ben determinato — nella rappresentazione di condizioni umane eterne, perciò anche attuali: di qui lo stridore nelle immagini stesse distorte a una nuova funzione, ma l'intima coesione sul piano del significato e dello stile. In sostanza, sotto l'aura delle immagini del mondo classico non c'è una assurdità minore di quella della vita reale, solo che, in un mondo canonizzato da una tradizione che attribuisce a questi elementi un significato preciso, lo smascheramento delle contraddizioni provoca, almeno a prima vista, effetti più vertiginosi di capovolgimento. È innegabile che in questo senso il mito costituisce per Kafka una sfida, un mito tuttavia non visto nel suo complesso e nella sua autonomia, per cui l'interpretazione kafkiana si contrapponga alle altre: il mondo classico si limita a fornire immgini come le forniscono altri àmbiti della fantasia o della realtà (p. es. gli animali), e come questi è suscettibile di varie interpretazioni. La sua funzione è insomma strumentale; del resto, la mancanza di ogni senso di dimensione storica in Kafka esclude a priori che egli possa in qualche modo confrontarsi col mondo classico come fenomeno organico, con un dato del passato sentito come tale. Vale quindi la pena di chiedersi quale sia il denominatore comune a queste poche vestigia culturali ospitate nella produzione kafkiana: figure come Medusa, le Erinni, le Sirene, la Fenice, mirabili, minacciose e mostruose; archetipi di fatica, colpa, sofferenza come Prometeo, Sisifo, Atlante, Eracle, Odisseo; miti di crudeltà paterna (Kronos e Ifigenia). Sono frammenti di una visione tutt'altro che coerente del mondo greco, simboli di una paradossale ambiguità originaria che s'in-

seriscono senza sforzo nella lucida prosa kafkiana e nel suo mondo interiore angoscioso, come elementi la cui irrazionalità risulta evidente proprio per quel diaframma di analisi intellettuale che lo scrittore interpone fra sé e tutto ciò che viene accettato per tradizione, in certo senso per inerzia.

BIANCA MARIA BORNMANN

I TERMINI GOTICI PER BATTESIMO E PURIFICAZIONE

L'argomento trattato nel 3° foglio della *Skeireins*, il commento gotico al *Vangelo di Giovanni*, concerne il problema del battesimo. « Allorché Cristo e Giovanni si battezzarono reciprocamente, si legge nel *Commento*, sorse tra i Giudei e i discepoli una discussione sulla purificazione. Presso i Giudei infatti, oltre alle prescrizioni delle detersioni del corpo e dei battesimi quotidiani, erano prescritti lavacri anche per la purificazione da alcuni reati. Giovanni invece annunciò la purificazione dalla colpa e promise il perdono dei peccati; il Signore poi, concesse agli uomini anche il regno dei cieli. Il battesimo di Giovanni, quindi, deve essere posto al centro tra i due, poiché supera la purificazione imposta dalla legge, ma è molto inferiore al battesimo dell'evangelo: io vi battezzo con l'acqua, ma colui che verrà dopo di me vi battezzerà nello spirito santo » [1].

Questo brano, esaminato sotto l'angolazione teologica, potrebbe essere utilizzato, oltre che per comprendere la differenza tra il battesimo impartito da Giovanni e quello somministrato da Cristo, anche per cercare di chiarire il problema dell'origine del battesimo. È tuttora molto discusso infatti se questo sacramento cristiano abbia un antecedente: 1) nei misteri ellenici; 2) nei lavacri rituali prescritti ai Giudei; 3) in costumanze giuridiche giudaiche; 4) nel batte-

[1] L'ultima frase è una delle citazioni del Vangelo di Giovanni (1,26) di cui è ricca la *Skeireins*. Per il testo cfr.: W. STREITBERG, *Die gotische Bibel*, Heidelberg 1950³.

simo giornaliero impartito agli appartenenti alla setta dei battezzati [2].

La purificazione con l'acqua era già praticata nell'Antico Testamento (Num. 19, 11-13; Dt. 23, 12), e spesso le abluzioni rituali sanavano le trasgressioni alle leggi e abilitavano al culto. All'epoca della nascita di Gesù i proseliti venivano battezzati per essere aggregati al popolo giudaico: nelle comunità degli Esseni, a Damasco e a Qumram i bagni rituali giornalieri esprimevano lo sforzo ascetico verso una vità più pura [3]. Il battesimo di Giovanni, invece, purifica dal peccato originale ed è quindi da considerare un atto profetico [4]. Secondo gli esegeti moderni, tuttavia, il rito di Giovanni, piuttosto che essere in relazione con i bagni rituali o provenire dalla purificazione praticata nell'A. T., deve essere considerato una derivazione dal battesimo dei proseliti [5]. Giovanni infatti pare appartenesse originariamente alla Setta dei battezzati che praticavano il battesimo quotidiano con valore escatologico [6].

L'analisi che mi propongo di intraprendere, però, e cioè la precisazione della terminologia adoperata nella *Skeireins* e in tutta la produzione letteraria gotica per esprimere battesimo e purificazione, è di tipo esclusivamente filologico, anche se sarà inevitabile qualche riferimento all'ambito teologico o giuridico.

Causa l'assenza di una terminologia adeguata, le difficoltà incontrate da Ulfila e da tutti coloro che si accinsero ad introdurre i concetti cristiani nelle lingue germaniche furono considerevoli. Ne conseguì la formazione di impre-

[2] Cfr. H. CAMPENHAUSEN, *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*[3], vol. III, Tübingen 1959, p. 806; E. STOMMEL, *Christliche Taufriten und antike Badesitten*, in 'Jahrbuch für Antike und Christentum' 2, 1959, pp. 5-14; T.F. TORRANCE, *The Origin of the Baptism*, in 'The Scottish Journal of Theology' 11, 1958, pp. 158-171.

[3] E. STOMMEL, op. cit., p. 9 e *Schede bibliche pastorali* n. 34 — *Battesimo* — ed. Dehoniane, Bologna, p. 2.

[4] Id., p. 3.

[5] E. Stommel, op. cit., p. 14.

[6] Cfr. op. cit. alla nota 2, p. 806.

stiti e calchi linguistici, accanto allo slittamento semantico di parole già esistenti.

I termini per lavacro e purificazione dovevano già essere presenti in gotico, sia pure a livello profano o tutt'al più giuridico-rituale, ma solo con l'avvento del cristianesimo furono investiti del nuovo contenuto religioso.

Il significato originario del verbo *daupjan*, immergere, detergere mediante immersione, è attestato in Mc. 7, 4 (*jah af maþla niba daupjand ni matjand*) [7] e nel composto *ufdaupjan* (Giov. 13, 26: *sa ist þammei ik ufdaupjands þana hlaif giba*) [8], quale corrispondente del greco εμβάψας. Lo stesso composto però è investito del significato cristiano in Lc. 3, 21 (*jah at Jesu ufdaupidamma jah bidjandin usluknoda himinis*) [9] e 7, 29 (*ufdaupidai daupeinai Johannis*) [10].

Anche il sostantivo *daupeins* è adoperato due volte col valore di detersione di oggetti in Mc. 7, 4 e 8 (*daupeinins stikle jah aurkje*) [11], in corrispondenza del gr. βαπτισμός, benché dal contesto traspaia una sfumatura sacrale, in quanto si tratta della costumanza rituale giudaica di detergere bicchieri e stoviglie prima del pasto. In tutti gli altri casi *daupeins* traduce il greco βάπτισμα e si riferisce al battesimo cristiano, senza far distinzione tra quello praticato da Giovanni, che consiste solamente nella purificazione dai peccati, e quello di Gesù che concede anche la vita eterna. In una frase della *Skeireins* (3, 8), tuttavia, '*in þizei ju jah leikis hraineino inmaidiþs was sidus jah so bi guþ hrainei anabudana was, ni þanaseiþs judaiwiskom ufarranneinim jah sinteinom daupeinim brukjan usdaudjaina*' [12] in cui con notevole sfoggio lessicale è riunita in

[7] Non mangiano ciò che viene dal mercato, se non è stato prima deterso.

[8] È quello a cui darò il pane intinto.

[9] Per Gesù che battezzava e pregava, il cielo si aprì.

[10] Battezzati col battesimo di Giovanni.

[11] Il lavare i bicchieri e le brocche.

[12] Dato che anche l'uso della purificazione del corpo era stato trasformato ed era stata ordinata la purificazione voluta da Dio.

poche righe quasi tutta la terminologia gotica per battesimo e purificazione, il termine *daupeins* è stato interpretato come abluzione [13].

Considerato però che in tutta la *Skeireins* esso ha sempre il valore di battesimo o di purificazione dai peccati [14], l'espressione *sinteinom daupeinim* potrebbe riferirsi al battesimo quotidiano impartito ai proseliti e in particolar modo agli appartenenti alla Setta dei battezzati di cui pare facesse parte lo stesso Giovanni. Questa interpretazione trova valido sostegno in una delle teorie sulla origine del battesimo che ne vede l'antecedente appunto nei riti praticati in questa Setta. Il participio presente *daupjands*, esclusivo epiteto di Giovanni (tranne un solo caso nella *Skeireins* 3, 5, in cui *daupjandam* si riferisce contemporaneamente a Giovanni e a Gesù), presenta una declinazione oscillante tra i temi in *nd* e i participi presenti:

il nom. sing. potrebbe appartenere sia all'una che all'altra classe; la lezione di Uppström *daupjanda* (Mc. 10, 39) in luogo di *daupjada* [15] attesterebbe l'esistenza di un participio presente debole [16];

al gen. ed al dat. sing. (*Johannis þis daupjandin,*

non si sforzassero più di usare aspersioni giudaiche e battesimi giornalieri.

[13] Cfr. E. Dietrich, *Die Bruchstücke der Skeireins, Texte und Untersuchungen zur altgermanischen Religiongeschichte*, Strassburg, 1903, p. 7; W.H. Bennet, *The Gothic Commentary on the Gospel of John*, New York 1960, p. 60.

[14] La frase: *swaei sijai daupeins Johannes ana midumai twaddji ligandei, ufarþeihandei raihtis witodis hrainein, iþ minnizei filaus aiwaggeljons daupeinai* (Sk. 3,20-22), 'Così il battesimo di Giovanni deve essere posto al centro tra i due, poiché supera la purificazione imposta dalla legge, ma è molto inferiore al battesimo dell'evangelo', mette chiaramente in luce la differenza semantica tra *daupeins* 'battesimo' e *hraineins* 'purificazione'.

[15] A. Uppström, *Fragmenta gothica*, Uppsala 1861, cfr. Streitberg, op. cit., p. 203.

[16] Sulla differenza tra il part. pres. debole e forte cfr.: F. Sommer, *Die syntaktische Funktion von 'sa qimanda' und 'sa qimands'* in 'PBB' XXXVII, 1912, pp. 481-491 e O. Behagel, *Sa qimands - sa qimanda*, in 'PBB' XL, 1915, pp. 22-24.

Mc. 6, 24 e 25; Matt. 11, 12; e *Johanne þamma daupjandin*, Mt. 11, 11 e Lc. 7, 28) s'incontra sempre la forma debole;

all'acc. sing. (*Johannen þana daupjand*, Lc. 9, 19 e Mc. 8, 28) è adoperata invece la terminazione dei temi in *nd*;

al nom. plur. (*þai daupjandans*, Cor. 15, 29) ritorna l'uscita aggettivale debole del part. pres., mentre la forma del dat. plur. *daupjandam* potrebbe essere attribuita ad entrambe le declinazioni.

Questa oscillazione riflette, a mio parere, uno stato di transizione di *daupjands*, che è una neoformazione, più recente di *fijands* e anche di *nasjands*, e cioè è un participio presente in via di assimilazione ai temi in *nd*. È probabile che lo slittamento semantico del tema *daup* da immergere a battezzare si sia verificato prima per il part. pres., adoperato come appellativo di Giovanni in corrispondenza del greco βαπτιστής per poi indicare l'azione da questi compiuta ed estendersi infine al battesimo impartito sia da Giovanni che da Cristo.

Un termine più generico che originariamente doveva avere il senso di lavacro, poiché è in rapporto col verbo forte *þwahan*, è *þwahl* [17], che ricorre una sola volta nelle *Epistole* e un'altra nella *Skeireins*. La frase contenuta nella *Epistola agli Efesini* 5,26 (*ei þo gaweihaidedi gahrainjands þwahla watins in waurda* 'per santificarla purificandola con lavacro dell'acqua e con le parole'), si riferisce ai mariti che devono amare le mogli come Cristo ha amato la Chiesa.

In questo contesto il termine *þwahl* si trova nel momento di transizione da lavacro generico a lavacro sacrale, ottenuto con l'acqua e con le parole che nel battesimo hanno un ruolo significativo. Nel passo della Sk. 2, 7 invece, '*iupaþro*' *þan qaþ þo weihon jah himinakundon gabaurþ, anþara þairh þwahl usþulan* [18], la parola ha assunto il vero e proprio significato di battesimo.

[17] Sulla forma *þwalh-þwahl* cfr. E. Sievers, *Gotisch þwahl*, in 'PBB' 52 1928, pp. 148-50.

[18] 'dall'alto' designava quindi la santa e celeste nascita, la seconda, quella che si ottiene mediante il battesimo.

Connesso col rito del battesimo è la purificazione che ne è uno degli effetti.

Le parole adoperate per esprimere questo concetto nella Bibbia sono *hraineins* e *gahraineins*, corrispondenti entrambi al gr. καθαρισμός, cui bisogna aggiungere *hrainei* e *ufarranneins*, ricorrenti esclusivamente nella *Skeireins*. Un caso a parte è costituito da *swiknei*. *Hraineins* è adoperato in Lc. 2, 22 (*jah biþe usfulnodedun dagos hraineinais ize bi witoda Mosezis*) [19] e si riferisce alla purificazione di Gesù prescritta dalla legge ebraica, mentre *gahraineins* è usato in Lc. 5, 14 (la medesima frase ricorre anche in Mc. 1, 44) nell'episodio della guarigione del cieco a cui Gesù raccomanda di presentarsi al sacerdote e di offrire per la sua purificazione quanto ha prescritto Mosé [20]. I due termini sono quindi sinonimi [21] tuttavia, sebbene in entrambi i casi l'argomento sia di carattere religioso, non sono in relazione con la purificazione cristiana. Nella *Skeireins*, invece si incontrano le seguenti espressioni: *bi guþ hrainei* (3, 9); *leikis hraineino* (3, 8) e *witodis hrainein* (3, 22). W. Streitberg [22] assegna l'astratto aggettivale *hrainei* ai temi femminili in *n* e lascia nel dubbio se il gen. plur. *hraineino* e l'acc. sing. *hrainein* appartengano a *hrainei* oppure al nomen actionis in i/o *hraineins*. Considerato che questo

[19] Allorché si compì il tempo della loro purificazione secondo la legge di Mosé.

[20] *Ak gagg jah ataugei þuk silban gudijn jah atbair imma fram þizai gahraineinai þeinai, þatei anabaud Moses.* = Ma va, presentati al sacerdote e offri per la tua purificazione quanto ha prescritto Mosé.

[21] Le variazioni che il prefisso *ga* apporta al verbo cui è anteposto sono state ritenute ora di carattere morfologico (cfr. M. Marache, *Die gotischen verbalen ga-Komposita im Lichte einer neuen Kategorie der Aktionsart*, in 'ZfdA' 90 (1960), pp. 1-35), ora semantico (cfr. H. Pollak, *Über ga beim gotischen Verb*, in 'PBB' 93, 1971, pp. 1-28), ma niente è stato detto riguardo ai sostantivi preceduti da *ga*. La mia impressione è che, laddove questo prefisso non apporti alcuna variazione semantica, potrebbe trattarsi di una questione di ritmo o di intonazione della frase.

[22] Op. cit., p. 59.

sostantivo, che come abbiamo visto, ha nella Bibbia il senso di purificazione extracristiana, si riferisce nella *Skeireins* una volta alla purificazione del corpo e nel secondo caso a quella imposta dalla legge, mentre *hrainei* indica la purificazione voluta da dio, la differenza morfologica tra i due termini potrebbe sottolineare la diversa sfumatura semantica.

Anche *swiknei* suscita sul piano formale lo stesso dubbio. Questa parola nella Bibbia è un femminile in *n* ed ha sempre il senso di purezza (Giov. 5, 23; Tim. 1, 5, 2; Cor. 11, 11, 3). Nella *Skeireins*, invece, l'espressione *bi swiknein* 'riguardante la purificazione' è assegnata da Streitberg [23] ai femminili in i/o, con l'avvertenza che potrebbe anche essere l'acc. sing. di *swiknei*. Le ipotesi quindi sono due: 1) una evoluzione semantica di *swiknei* da purezza a purificazione; 2) l'esistenza in gotico di due diversi termini. La frase della Sk. (3, 7) *þaþroh þan warþ sokeins us siponjam Johannes miþ Iudaium bi swiknein* è in realtà una citazione dal *Vangelo di Giov.* 3, 25, assente nella versione gotica della Bibbia e il termine adoperato nel testo greco in corrispondenza di *swiknein* è καθαρισμός, mentre nei passi già citati *swiknei* è la resa del gr. ἁγνεία oppure ἁγνότης. È probabile quindi che accanto al doppione *hraineins-hrainei*, l'uno con valore profano e l'altro con significato cristiano, esistesse in gotico, oltre al sostantivo aggettivale *swiknei*, adoperato nella Bibbia col senso di purezza, anche il nomen actionis *swikneins*, per esprimere purificazione. In ogni caso i due termini, sebbene designino entrambi nella *Skeireins* la purificazione cristiana, non sono sinonimi, poiché il primo è più astratto e viene adoperato in caso di disquisizioni teologiche (Sk. 3, 7 e 4, 2: sorse tra i Giudei e i discepoli una discussione riguardante la purificazione; Sk. 3, 13: fu sollevato il problema della purificazione), mentre il secondo si riferisce più concretamente alla purificazione voluta da Dio.

Il sostantivo *ufarraneins*, proveniente dal verbo *rinnan*, ricorre una sola volta nella *Skeireins* (3, 10), accompa-

[23] Id., p. 135.

gnato dall'aggettivo *judaiwiskom*, e si riferisce unicamente alle aspersioni giudaiche.

Il senso dei vari termini gotici esprimenti battesimo e purificazione è quindi il seguente:

1) *daupeins* — purificazione dai peccati concessa da Giovanni e battesimo di Gesù mediante immersione. Una sola volta nella Sk. designa il battesimo impartito agli appartenenti alla setta dei battezzati;
2) *pwahl* — battesimo o lavacro sacrale;
3) *hrainei* — purificazione cristiana o battesimo;
4) *swikneins* — purificazione cristiana in senso astratto;
5) *hraineins gahraineins* — purificazione in senso profano extracristiano;
6) *ufarranneins* — aspersione profana o rituale;
7) *swiknei* — purezza.

RAFFAELLA DEL PEZZO

I QUATTRO CODICI DELLA COMUNICAZIONE CULTURALE

1. *Origine e declino del concetto di « letteratura ».*

L'incontrastata egemonia culturale della Chiesa nella civiltà occidentale durante il Medioevo pose le condizioni necessarie per una completa unificazione dei processi della conoscenza. Tale elaborazione organica e complessiva trova rispecchiamento nel *curriculum* degli studi medievali che dispone gerarchicamente e armonizza le arti liberali in un insieme coerente orientato dalla visione di un universo voluto dalla divinità e ad essa finalizzato. Mentre non si può parlare, in tale periodo, dell'esistenza di una scienza dell'uomo e della natura — almeno nell'accezione moderna del termine —, il dominio di un'unica ideologia porta a una fissità di valori e di contenuti semantici, che trasforma le arti liberali in tecniche e riti cristallizzati.

Il Rinascimento — che sorge, come è noto, dalla crisi del sistema economico feudale, della casta dominante di tale sistema (e cioè della grande aristocrazia) e dell'apparato culturale (monopolizzato dal clero) che ad esso si era legato — aggredisce, insieme con le altre strutture del Medioevo, anche la costruzione della cultura ecclesiastica, che poggiava sui dogmi di Tommaso d'Aquino e di Aristotele — più che sulle Scritture — e che trovava sostanza nella visione teocentrica del creato delegata anche ad autenticare il potere e il predominio della casta dominante.

L'Umanesimo inizia l'elaborazione di una dottrina laica e specializzata della conoscenza che assegna compiti e metodi diversi alle varie arti e scienze. Come la politica assume la nuova regola specifica dell'utile (con Machiavelli e con

Bodin), così la scienza acquista (con Copernico e con Galilei) la sua autonoma finalità e il nuovo fondamento metodologico della verifica sperimentale, così l'etica si trasforma (con Montaigne e con Bacone) in constatazione e sistematizzazione dei reali moventi del comportamento umano, e così via.

Mentre nel passato la retorica — intesa come tecnica dell'argomentazione — si poneva come categoria e norma della comunicazione dei chierici cui era delegato il mantenimento e l'impartizione dei valori acquisti, ora non basta più a risolvere complessivamente il problema della comunicazione. La conoscenza si sdoppia in due grandi ambiti; quello dominato dalla proposta di ipotesi interpretative del reale, formulate come leggi razionali e obiettive controllabili sperimentalmente (la scienza) e quello della formulazione di norme e modelli di comportamento che vengono asserite dai processi persuasivi (le *humanae litterae*); analogamente si elaborano tecniche di comunicazione differenziate che tendono rispettivamente al simbolo logico astratto (algebrico o numerico) e al simbolo emozionale concreto (linguaggio, immagine, suono).

La retorica — divenuta oramai insufficiente come tecnica argomentativa complessiva — tende a definirsi come tecnica del discorso; da un lato si propone come norma dell'espressione e della comunicazione competente ed efficace e dall'altro confluisce nell'alveo della poetica; si risolve cioè come modello tecnico sia del discorso quotidiano (del discorso « di consumo ») che del discorso creativo (« di ri-uso », si direbbe oggi). È dalla crisi della retorica e dalla necessità di produrre una tradizione culturale adeguata alle esigenze della nuova realtà economico-sociale (gli stati nazionali di tipo proto-capitalistico) e funzionale alla nuova classe dirigente (che via via coinciderà sempre di più con la borghesia) che nasce il nuovo concetto di letteratura.

Nel campo delle *humanae litterae*, che è quello che per ora vogliamo più specificamente osservare, si assiste al graduale discredito degli studi retorici e alla contestazione dell'autorità dei classici e dei padri della chiesa; questa operazione — che tende ad abbattere le antiche strutture culturali — è accompagnata dall'affermazione delle « poesie » locali, dalla rivalutazione delle tradizioni nazionali e dall'elaborazione di poetiche che, via via, si discostano sempre più dalle norme aristotelico-scolastiche. Questa gestazione culmina nel dibattito fra antichi e moderni da cui scaturisce, sostanzialmente, la critica letteraria, la storia della letteratura e l'estetica. L'estetica è la nuova etica, laica e specializzata, della letteratura e dell'arte; essa struttura e definisce la categoria letteratura che appunto in quest'epoca, nel secondo Settecento, passa a significare « insieme degli scritti esteticamente validi » e non più « insieme delle testimonianze scritte ». La storia della letteratura è la ricerca della tradizione di questa nuova categoria; è cioè il vaglio del passato secondo i moduli estetici forniti dal presente. La critica letteraria è il culto esercitato dal nuovo clero preposto all'impartizione della letteratura, una forma di mediazione che organizza il rapporto fra i nuovi testi sacri (non più direttamente di origine divina ma pur sempre portatori delle norme dell'esistenza umana) e il volgo profano. Lo sviluppo di questa operazione è particolarmente nitido e precoce in Inghilterra che, per essere il paese che per primo sviluppa completamente un'economia capitalistica la quale conduce a un'egemonia della borghesia industriale e commerciale, è anche il paese che per primo e in modo più esplicito elabora le sovrastrutture funzionali al nuovo sistema economico-sociale.

Questa vicenda si svolge in Inghilterra passando dal nazionalismo culturale di Ascham e Sidney alla polemica antiumanistica dei puritani, agli esperimenti di critica e di poetica di Dryden e Addison, alla controversia fra antichi e moderni fino alle proposte di Warton per una storia della poesia e di Burke e di Hume per un'estetica.

Attraverso due secoli di complessa e contraddittoria ricerca, la nuova *élite* della cultura mette a punto, in tal modo, i modelli sostitutivi della gloriosa retorica e prepara l'avvento della storia della letteratura nazionale e degli studi letterari. Con Samuel Johnson, il secondo Settecento produce il nuovo intellettuale, organico della nuova

classe egemone, ed è pronto a istituzionalizzare il campo, ponendolo al centro del suo sistema di istruzione.

Lo studio della letteratura nazionale è stato per circa un secolo e mezzo il pilastro portante del sistema di istruzione elaborato dalla borghesia; oggi tale sua funzione sopravvive, ancorché contestata ed erosa, e solo da pochi anni ci si pone il problema della liceità di tale situazione di privilegio e del suo significato. Per generazioni le classi dirigenti sono state formate nel culto della letteratura praticato — con rituali varianti a seconda delle scuole e delle epoche — come una liturgia prestigiosa e suggestiva. Una rapida analisi storica di tale fenomeno ce ne mostrerà le implicazioni e i significati profondi.

Nel 1828 venne infatti istituita, presso lo University College di Londra, una cattedra di *English language and literature,* cattedra che venne affidata al Rev. Thomas Dale il quale nella sua prolusione (ottobre 1828) disse fra l'altro:

> In all my Lectures, more particularly when treating upon that glorious and inexhaustible subject, the LITERATURE of our country — I shall esteem it my duty — and I trust I shall find it my delight — to inculcate lessons of virtue, through the medium of the masters of our language.

L'inizio dell'insegnamento della *English literature and history* al King's College di Londra fu, in verità, assai meno solenne; la cattedra non venne assegnata e per far fronte a questa carenza il professore di matematica fu incaricato di impartire nozioni di storia mentre il professore di filologia classica svolgeva letture settimanali di autori edificanti.

Prima di giungere a tale decisivo — se pure ancora incerto — sbocco, lo studio della letteratura inglese era passato attraverso significative traversie ed era stato incoraggiato e sostenuto dalla fazione puritana che lo aveva infine introdotto come disciplina di studio utile ed edificante (in contrasto con l'inutile e spesso moralmente sospetta lettura dei classici) nelle « Dissenting Academies » che dal 1689 (con l'*Act of Toleration*) s'erano diffuse nel paese; lo studio della letteratura inglese nella sua fase di gestazione finale acquista dunque alcuni connotati ideologici e

di classe ben definiti e si afferma successivamente al livello istituzionale nel pieno della rivoluzione industriale e praticamente in coincidenza con il *Reform Bill.*

La letteratura, i suoi confini, le sue caratteristiche distintive e le sue finalità e funzioni sono dunque una codificazione della borghesia che — giunta oramai al suo apogeo — impone le sue categorie della conoscenza e della comunicazione. Il resto della vicenda — che qui non vogliamo ripercorrere — sarà l'esplorazione di questo territorio, l'annessione di qualche zona finitima e la definizione delle mappe e dei confini interni. Una larga plaga circostante resta *terra incognita* contrassegnata dall'*hic sunt leones* della presunta volgarità e meschinità della cultura plebea che il gentleman non deve conoscere, che osserva da lontano, con sussiego e degnazione.

Lo studio della letteratura è studio di modelli e non di tecniche; l'antico ideale della retorica — che si serviva della letteratura a mo' d'esempio, per giungere a padroneggiare la tecnica dell'espressione — era un ideale al servizio dei chierici, degli operatori della cultura; il nuovo ideale è diversamente orientato, è destinato ai fruitori dell'operazione culturale; gli elaboratori della cultura non hanno saputo conquistarsi, nel nuovo assetto, una collocazione altrettanto autonoma e prestigiosa come quella dei loro predecessori medievali e quindi non riescono ad affermare una retorica, un metalinguaggio che sia insieme tecnica, scienza, morale e pratica sociale del discorso. Gli intellettuali organici della borghesia non acquisteranno mai il dominio e la proprietà dei valori (al contrario di quanto aveva fatto la chiesa nel Medioevo) e quindi devono adeguarsi continuamente alla produzione di nuovi valori instabili per cui elaboreranno sempre nuove retoriche provvisorie modellate su tali proposte.

Il concetto di letteratura viene dunque elaborato da una classe e da un'epoca e rappresenta e rispecchia le esigenze storiche di un gruppo sociale interessato ad asserire e a conservare la sua egemonia. La letteratura nazionale è insomma quella fascia, quella zona della cultura del paese che rappresenta — nel modo più ampio e per il pubblico

più vasto — la visione del mondo e l'interpretazione dei rapporti sociali più funzionali alla borghesia. Diversa è la collocazione di filosofia e storia, due discipline anche esse dominate dai valori ma connesse con l'elaborazione dei valori stessi oltre che non con la loro propagazione. Esse restano pertanto in gran parte dominio degli elaboratori, arena riservata in cui si svolgono, allo scoperto, gli scontri fra ideologhi, in cui si attua quella dialettica preliminare che conduce alla formulazione di « visioni del mondo », di sistemi di valori più omogeneizzati e smussati che si esplicitano poi in norme di comportamento sociale, in costume, asserendosi spesso attraverso il tramite prestigioso della liturgia letteraria. Non è casuale, infatti, lo sviluppo prioritario della grande tradizione filosofica britannica che, da Bacone a Hume e Smith, elabora, attraverso un confronto di varie ma non difformi ideologie, e facendo perno sull'empirismo di Locke, la visione del mondo della nuova società capitalistica inglese; analogamente la nuova storiografia si sviluppa con simultaneo parallelismo ed è indicativo che sia Bacone che Hume contribuiscano in modo determinante alla sua evoluzione. Solo quando questi processi sono giunti ad uno stadio sufficientemente avanzato essi vengono mutuati dalla letteratura e si diffondono come modelli di comportamento e norme del vivere associato.

Attraverso la letteratura — che verrà presentata, com'è noto, come « criticism of life » — la borghesia propone il suo mondo di valori sociali, etici ed estetici utilizzando i canali della persuasione e ricercando il consenso per la sua egemonia. Attraverso la storia della letteratura la borghesia stabilisce i collegamenti con la tradizione culturale precedente, selezionando e interpretando i dati secondo le proprie esigenze. Nasce, come metalinguaggio della nuova categoria, l'estetica, che tende ad asserire come universali ed eterni i canoni artistici codificando il bello e stabilendo l'autonomia ed il disinteresse dell'arte rispetto alla praticità.

Poco dopo la metà dell' Ottocento questa lunga ricerca, che non poteva non essere confusa, giunge con Matthew Arnold alla piena consapevolezza: la funzione, la norma,

la storia della letteratura sono ormai definite in ogni dettaglio ed egualmente definito è il compito della critica e del nuovo clero che è destinato a diffondere la « sweetness and light » della nuova religione — dei valori, cioè, della nuova classe dominante — attraverso la duttile e flessibile liturgia della letteratura, della poesia:

> Our religion has materialized itself in the fact, in the supposed fact, and now the fact is failing it. But for poetry the idea is everything; the rest is a world of illusion, of divine illusion. Poetry attaches its emotion to the idea; the idea *is* the fact. The strongest part of our religion to-day is its unconscious poetry.

La funzione della letteratura — manifestazione più alta della cultura — è dunque quella di trasmettere le idee, come dice Arnold, o meglio i valori della nuova società; la sua norma è di trasmettere tali valori attraverso il tramite delle emozioni, di far sì che « il vero » (o ciò che il gruppo dominante ritiene giusto e vero) venga trasformato in « bello » e accettato irrazionalmente; la sua storia è la storia di quegli aspetti della tradizione passata — della tradizione dominata dalla religione — che possono identificarsi come precedenti significativi di ciò che è oggi considerato letteratura. Il compito del critico — dell'ideologo della nuova classe egemone — è quello di discernere e ordinare i valori nuovi, funzionali alla nuova società, e di renderli atti ad essere trasformati — attraverso il tocco « creativo » del poeta — in nuovi apparati di quella liturgia che ha assunto il nome di letteratura:

> It is the business of the critical power... in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science, to see the object as it really is. Thus it tends, at last, to make an intellectual situation of which the creative power can profitably avail itself. It tends to establish an order of ideas, if not absolutely true, yet true by comparison with that which it displaces; to make the best ideas prevail.

Con Arnold l'operazione può dirsi oramai completata e il vero significato e la vera natura della letteratura — e

anche i suoi limiti — appaiono oramai individuati. E chiaro appare oramai che la letteratura è nata dall'esigenza della borghesia di crearsi un apparato di comunicazione persuasiva dei propri valori atto a riscuotere il necessario consenso.

Proprio mentre Arnold andava definendo questi dati e queste intenzioni, però, le strutture della società si stavano trasformando drasticamente e ponevano in evidenza la sempre maggiore inadeguatezza della concezione culturale che la borghesia aveva elaborato. I limiti e le regole della categoria « letteratura » venivano messi in forse in modo sempre più drastico proprio da quelle discipline che scaturivano più immediatamente dalle esigenze della società in trasformazione: l'antropologia, la psicologia, la sociologia, la semiologia e l'informatica — per menzionare i casi più ovvi — mostravano le carenze delle scelte storiografiche, metodologiche e categoriali dei critici e dei letterati; i confini fra arte, gioco, rito, documento, oggetto d'uso, credenza, usanza, divertimento, e così via si facevano sempre più labili e arbitrari.

La nozione stessa di letteratura viene oggi messa in forse e se ne individuano inequivocabilmente i connotati di classe; la crisi degli intellettuali, la sterilità degli accademici e la contestazione degli studenti — espressa con la protesta, con la noia o con i controcorsi — hanno ulteriormente mostrato, e non solo in Inghilterra, l'insufficienza dello studio puramente letterario: oggi si sa che la letteratura non è affatto « criticism of life », per lo meno non di tutta la vita e non da un punto di vista che possa essere accettato da tutti senza distinzione di classe, di età o di formazione. Il problema — insomma — va riproposto dalle radici: lo studio letterario ha cessato di essere la liturgia per eccellenza, esso deve essere sostituito da una nuova liturgia che rifletta i nuovi valori di una società in cui l'egemonia borghese non è più incontestata.

2. *Ambiti ed elementi della comunicazione.*

Una controversia assai recente che ha preso le mosse dalla celebre conferenza di C.P. Snow, *The Two Cultures*, del 1959, ha condotto (prescindendo dalle sue occasioni e finalità specifiche) a un notevole progresso nell'individuazione dei grandi ambiti che costituiscono le ripartizioni dell'insieme delle comunicazioni, dando nuovo slancio e maggiore divulgazione alle ricerche avviate da Bachelard e Perelman in Francia, da Stevenson e Verblen in Gran Bretagna, da Bohringer e Adorno in Germania.

Le varie proposte enunciate tendono a condensarsi in una prima, grande bipartizione del campo che — adottando una terminologia cautamente derivata dalla retorica classica — si sdoppia nell'àmbito dominato dal convincere (inteso come appello alla razionalità) e in quello dominato dal persuadere (inteso come sollecitazione delle emozioni); una coppia, questa « convincere/persuadere », che viene vista come analoga (grosso modo) della coppia « scienze/lettere » e « logica/retorica » ma che si colloca sul versante dei metodi e dei fini del discorso e non su quello dei linguaggi. E d'altra parte i primi studi interni ai due campi hanno rivelato differenze costitutive fondamentali e convincentemente propongono una precisa distinzione, anche a questo livello, attribuendo all'àmbito del convincere (logico) il fondamento costitutivo della legge naturale che ha origine obiettiva e razionale e all'àmbito del persuadere (retorico) il fondamento costitutivo dei valori che hanno origine emozionale e sociale. La distinzione fra i due tipi di comunicazione viene infine proposta anche al livello degli uditori (o dei ricettori) che sarebbero idealmente universali nel caso della comunicazione logica (anche se poi in effetti sono altamente selezionati dalla specificità dei registri di linguaggio adottati) e invece socialmente e culturalmente delimitati nel caso della comunicazione retorica.

La distinzione fin qui proposta potrebbe sembrare una riproposizione del già constatato dualismo fra lettere e scienza; essa ha invece implicazioni ben più ampie perché non propone tanto un'identificazione di due culture ma una

distinzione fra comunicazione culturale e comunicazione scientifica. In altri termini la proposta implica la definizione di « cultura » (o di « comunicazione culturale ») come quell'àmbito della comunicazione che è espressivo dei valori e ciò indipendentemente dal codice o registro adottato mentre la scienza (e cioè la speculazione logica astratta) viene isolata come categoria a sé stante.

In ogni comunicazione di tipo emozionale, o meglio culturale, verrebbero dunque impartiti dei valori e cioè delle norme per il comportamento sociale elaborate al livello delle strutture sociali e destinate a conservare o a modificare i rapporti esistenti fra i vari gruppi della società stessa. Si propone qui quindi una visione della cultura come comunicazione assiologica. Tale ordine di problemi — com'è noto — è stato studiato soprattutto in questo secolo da Moore e da Husserl e queste ricerche tendono ad assegnare alla scienza la norma della verità mentre la cultura umanistico-letteraria mostrerebbe scarsa sensibilità verso la verità (in senso stretto) e maggior rispetto, invece, della *doxa* e cioè dell'opinione corrente.

Una simile valutazione può accettarsi senza difficoltà quando si pensi a certi àmbiti particolari della comunicazione culturale come il campo giuridico, politico, etico e perfino filosofico e storiografico; meno palese essa risulta se la si riferisce all'àmbito letterario e artistico in genere che è stato spesso presentato come « disinteressato » nel senso di essere governato unicamente dalle leggi del bello, codificate dall'estetica, e indipendente rispetto a qualsiasi finalità pratica. Tale opinione è prevalente soprattutto fra i letterati e ogni interpretazione dissenziente viene rifiutata — talvolta con indignazione — dalla maggior parte della critica che resta, naturalmente, agganciata a un pensiero estetico tradizionale il quale da tempo ha sancito il carattere autonomo e non pratico dell'opera d'arte.

È proprio contro questa visione dominante — che non esiteremmo a definire ideologia — che le tesi qui proposte si pongono ed è prevedibile che in questa area si svilupperà in futuro il confronto delle opinioni il quale del resto è stato già iniziato da tempo con le proposte di Lukács

e dei suoi seguaci, di Goldmann e della sua scuola. Lo studio della genesi del fatto estetico che questi gruppi propongono tende infatti a mettere in crisi il modello tradizionale dell'indagine letteraria (che trova la sua espressione essenziale nel rapporto autore-opera) e a proporre un nuovo modello in cui si fa dominante il rapporto gruppo mittente-opera. All'interno di un siffatto modello — che rinuncia agli adescamenti dello psicologismo e del biografismo — assume prevalenza e spicco il dato assiologico e l'opera d'arte (come ogni altra comunicazione culturale, aggiungiamo noi) appare chiaramente, per la prima volta, e senza mezzi termini, come trasmissione di valori secondo i vari codici e i diversi registri della comunicazione estetica.

Una volta che si sia accettata questa visione della letteratura e dell'arte in genere (che vengono viste come comunicazione di messaggi emessi da determinati gruppi mittenti e aventi come ricettori determinati gruppi sociali) si deve ammettere che lo studio del campo non può limitarsi all'osservazione della genesi del messaggio — e cioè dell'accennata relazione fra autore e opera — ma esso deve estendersi alla sua funzione la quale si attua su un dato gruppo destinatario. Gruppo mittente, messaggio e gruppo destinatario sono i sottoinsiemi fondamentali di una struttura assai complessa ma ben delimitata i cui elementi sono collegati da una rete fitta ma nitida di azioni e reazioni — dominate, da un lato, dall'*intenzione* modificatrice del gruppo mittente e, dall'altro, dalla *retroazione* equilibratrice del gruppo destinatario — dalla cui dialettica viene determinato il tenore e la qualità del messaggio.

Non meno evidente è — riteniamo — un altro aspetto del tipo di indagine che qui si propone, e cioè la sua maggiore inclusività. Infatti un'operazione di comunicazione culturale è — di solito — un sistema complesso di elaborazione e trasmissione di valori che può certo verificarsi nell'àmbito letterario ma che può servirsi contemporaneamente di altri canali come, ad esempio, i mezzi di comunicazione sociale o addirittura la tradizione orale e che quindi può verificarsi a vari livelli. Non si vuole con ciò

rinunciare a ogni distinzione qualitativa ma si evita una selezione predeterminata e attuata da filtri classisti che oggi non sono più adeguati alle realtà sociali e culturali vigenti.

La struttura descritta può denominarsi « operazione di comunicazione culturale » e cioè comunicazione di valori elaborati e trasmessi da un gruppo mittente per captare il consenso e modificare il comportamento di un gruppo destinatario; la comunicazione, caratterizzata dai valori, si contrasta con la comunicazione scientifica che è — almeno idealmente — completamente esente da tale matrice. Alcune apparenti difficoltà connesse con tale definizione vanno immediatamente affrontate per evitare che essa definizione possa essere fraintesa. La prima, e la più importante, riguarda le interrelazioni dei due campi identificati, che sono vistose.

Nessuna elaborazione scientifica, infatti, parte da basi culturalmente sterili e pertanto nessuna elaborazione è assolutamente astratta e unicamente logica. Questo lo si vede con chiarezza per il passato remoto — pensiamo ad esempio ai *Principia* di Newton, ove le infiltrazioni culturali sono vistosissime — e meno per il presente o il passato prossimo — la « teoria della relatività » ci appare ancora oggi sufficientemente scevra di inquinamenti culturali —. Esiste però, in ambedue i casi, un fondamento, un'origine e un'intenzione che prescindono deliberatamente dai valori proposti dalla società coeva. Pur non negando, quindi, la sostanziale differenza fra comunicazione scientifica e comunicazione culturale, si deve notare come spesso (e, anzi, diremo, immancabilmente) c'è sempre un'interferenza dell'ambito culturale su quello scientifico.

Ambedue le elaborazioni — di Newton e di Einstein — tuttavia, ebbero una forte incidenza nell'evoluzione della cultura coeva ma — va notato — solo quando la tecnologia se ne impadronì per renderne partecipe la società circostante e/o quando vennero messe a reagire o si scontrarono con i sistemi di valori esistenti (attraverso la divulgazione e la problematica morale o politica o religiosa); solo allora queste elaborazioni divennero parte della cultura delle epo-

che rispettive e successive. Da queste considerazioni si può ricavare che come esiste un'interferenza dell'àmbito culturale su quello scientifico, così esiste un'opposta interferenza dell'àmbito scientifico su quello culturale.

In effetti al termine di queste considerazioni preliminari si può asserire che tutti i fenomeni di comunicazione presentano — in percentuali varianti — elementi del campo culturale e di quello scientifico, che è buona norma, in genere, nell'esaminarli, osservarli come fenomeni culturali o scientifici a seconda che prevalgano, in ciascuno, gli elementi del primo campo e del secondo. Meglio ancora si può concludere che ciascun fenomeno di comunicazione può essere studiato come fenomeno culturale o scientifico a seconda che si decida di dare preminenza, rispettivamente, ai suoi aspetti culturali o scientifici. Certo è comunque che — essendo, nell'un caso o nell'altro, differente il fondamento, lo scopo e la genesi della comunicazione — i metodi di studio dei due campi debbono essere opportunamente differenziati e, in effetti, tendono a essere sostanzialmente opposti.

3. *Le categorie della comunicazione culturale.*

La tendenza che s'è affermata fino a tutto l'Ottocento nell'àmbito dello studio dei fenomeni culturali (di alcuni fenomeni culturali fin qui ritenuti degni d'essere studiati, dovremmo dire) può definirsi della specializzazione in base al linguaggio: letteratura, filosofia, teatro, arte figurativa, ecc. divengono settori specialistici sostanzialmente impermeabili che tendono a generare, nel loro interno, ulteriori categorie sempre governate dalla medesima legge di specializzazione: il linguaggio, inteso sia come lingua che come particolare registro espressivo (dando luogo allo studio per generi; narrativa, saggistica, poesia, ecc.). In ogni caso, e comunque si osservi il fenomeno, appare evidente che le categorie, non sono state determinate dalle caratteristiche strutturali profonde dei vari campi di studio.

Esistono, ovviamente, interpretazioni varianti di tali

settori di ricerca e, naturalmente, occorre tener conto della necessità di specializzare gli studi in ogni campo; ma resta il fatto che gli « esperti » tendono oggi a qualificarsi a seconda delle strutture superficiali del fenomeno osservato e, insomma, in base al suo linguaggio. Così, ad esempio, un esperto di letteratura negherà di potersi dedicare allo studio del cinema e un esperto di arte tenderà a non pronunciarsi sul teatro e ciò proprio perché il linguaggio dei vari tipi di comunicazione culturale viene visto come il limite invalicabile di competenza.

Non si può non vedere come tale situazione sia determinata dalla scelta d'enfasi di cui si è già discusso e cioè dalla preponderante importanza attribuita, dagli esperti, ai modi della comunicazione. Accentuando tale elemento come elemento caratterizzante della comunicazione estetica, si è enormemente sviluppata la strumentazione tecnica per lo studio e la definizione di tali apparati e si sono finalizzati i discorsi e le indagini proprio in tale direzione sicché oggi è difficile in effetti uscire dagli schemi che in tal modo si sono costituiti per cogliere differenziazioni e campi che abbiano una più fondata e più profonda ragion d'essere.

In epoche più recenti però sono sorti, per gradi, campi di studio più aggiornati in cui si sono tentate operazioni di mediazione e ricerche di nuove categorie che avessero radici in zone più profonde delle strutture osservate. Così accanto a nuovi punti di vista — quali quelli forniti dalla letteratura comparata, dalla storia delle idee o dalla sociologia della letteratura (in cui l'osservazione dei fenomeni culturali è irrispettosa delle categorie più tradizionali ma sempre nell'àmbito consentito di una concezione aristocratica della cultura) — si sono affermate nuove metadiscipline — quali la semiologia, la cibernetica, ecc. — che in effetti rappresentano, nel campo d'applicazione degli studi culturali, proposte non solo di una metodologia scientifica ma anche di una nuova categorizzazione — più comprensiva e più fondata — del campo stesso. Fra le sintesi più evidenti e significative si pone, oggi, l'antropologia culturale o in genere il settore degli studi culturali contemporanei che

attraverso personaggi come Barthes, Adorno, Williams, Eco ha iniziato una prestigiosa verifica delle nuove categorie che però restano ancora scarsamente definite e che in effetti vengono più intuite che accertate e sono saggiate un po' sporadicamente ed empiricamente.

Per giungere a una plausibile categorizzazione della comunicazione culturale occorre precisare ed esplicitare la definizione già enunciata: « la comunicazione culturale è comunicazione di valori, basata su metodi di persuasione, manifestata in codici vari e su registri non specialistici, indirizzata a un destinatario identificato e avente lo scopo di ottenerne il consenso onde rinforzarne o modificarne l'apparato di valori e quindi il comportamento sociale ».

Non può esserci dubbio sul fatto che qualsiasi valore possa essere comunicato attraverso qualsiasi tipo di comunicazione culturale; i valori sono infatti la zona genetica della comunicazione culturale, ne rappresentano la struttura profonda, indifferenziata, che connette la zona della comunicazione culturale a quella della cultura vissuta da una determinata società; la categorizzazione è quindi irreperibile a questo livello e deve ricercarsi in corrispondenza di una zona più alta, di trasformazione, ove avvengono le identificazioni dei tipi e dei codici di comunicazione.

La comunicazione di valori, in effetti, non può essere che di due tipi: *norma* ed *esempio*. Il valore è una regola per il comportamento sociale e quando viene impartito (comunicato) non può che manifestarsi in due modi: o esplicitamente e direttamente come *norma* (si pensi, ad esempio, nell'àmbito di quella operazione culturale che è la Religione cristiana, ai « comandamenti » o alle definizioni di peccato — i « sette peccati capitali », ecc. —) o implicitamente come *esempio* (si pensi, nello stesso ambito, alle « parabole » del *Vangelo* o all'agiografia). Dunque, i due grandi *tipi* della persuasione (o comunicazione culturale, e cioè di valori) sono appunto la *norma* e l'*esempio*.

Ciascuno di tali *tipi* si specializza a sua volta in due categorie distinte che chiamiamo *codici*. La norma può esprimersi o come prescrizione ed esplicita sollecitazione razionale, che denominiamo *istruzione* (la quale viene a coin-

cidere grosso modo con quelle che denominiamo oggi « scienze umane e morali » e cioè con filosofia, diritto, morale, politica, estetica, educazione civica, ecc.) oppure come sollecitazione irrazionale, che denominiamo *suggestione* (che includerà le liturgie, i riti, gli incantesimi, la poesia lirica, la pubblicità, ecc.). L'esempio, a sua volta, può esprimersi in due codici distinti: *informazione* e *finzione*; il primo opera la trasmissione di valori e la persuasione attraverso l'utilizzazione, più o meno ideologizzata, delle vicende di persone reali e quindi dà prevalenza alla riflessione (questo codice include la biografia, l'agiografia, la storiografia, la cronaca, ecc.); il secondo comunica valori mediante le vicende di personaggi fittizi e dà prevalenza all'immaginazione (ad esso appartengono la narrativa, l'epica, il teatro, il cinematografo, il fumetto, ecc.).

Naturalmente — come sempre quando si discutono categorie — nella realtà è impossibile imbattersi in manifestazioni pure dell'uno o dell'altro codice. Si può anzi asserire che, come ogni comunicazione culturale (di valori) include elementi più o meno vistosi di comunicazione scientifica, così, all'interno della grande categoria delle comunicazioni culturali, un'opera in cui prevalga un determinato codice presenta tracce più o meno vistose dei residui tre codici. Così, ad esempio, ogni romanzo, che è in prevalenza *finzione*, accoglie elementi — talvolta anche vistosi — di *informazione* (si pensi, per citare un esempio evidente, al romanzo veristico e al documentarismo che sempre lo caratterizza) e inoltre non è scevra di aspetti di *istruzione* (molti romanzi veristici sono anche a tesi e cioè comunicano, talvolta esplicitamente, norme di comportamento sociale) e di *suggestione* (rinvenibili, ad esempio, in procedimenti stilistici di tipo liturgico o incantatorio o nell'uso di apparati mitico-simbolici). Pur considerando tutto ciò, non si potrà negare che il codice dominante è quello della *finzione* che conduce alla costituzione di una struttura di comunicazione culturale dominata dal personaggio e dalla sua vicenda; ove, cioè, il personaggio è il portatore dei valori fondamentali della comunicazione stessa.

Più che di codici in assoluto si deve parlare dunque

di codici dominanti o prevalenti; ai fini comunque dell'analisi o della indagine storica si adotterà la convenzione (produttiva ai fini della ricerca) di fare appartenere ciascuna opera o dato culturale osservato a uno dei quattro codici della comunicazione culturale ciascuno dei quali costituisce una struttura di comunicazione a sé stante, dominata da un insieme strutturante fondamentale. Tale elemento è il « personaggio » per la *finzione*, la « storia » per l'*informazione*, il « tema » per la *suggestione*, il « regolamento » per l'*istruzione* *. L'insieme strutturante è, in ogni caso, portatore dei valori fondamentali che sono all'origine della comunicazione.

L'inadeguatezza della categoria « letteratura », proposta dal Sette-Ottocento e oggi non più agibile, ha orientato più di uno studioso verso quella della comunicazione ove si distingue la comunicazione di valori, di norme del comportamento sociale (culturale) da quella di leggi dei fenomeni naturali, relativamente vere ed esatte (scientifica). Nell'ambito della comunicazione culturale, si possono individuare quattro codici fondamentali: l'istruzione, la suggestione, l'informazione e la finzione.

Se mettiamo a confronto il concetto di letteratura con queste quattro categorie, noteremo facilmente che alla prima — all'*istruzione* — può farsi appartenere buona parte della saggistica (che è letteratura precettiva e normativa), la critica (e l'estetica, in special modo) ma anche quella parte della dottrinaria (filosofia, politica, economia, ecc.) che, per i suoi pregi estetici (e cioè formali), viene di solito accolta nell'àmbito letterario. Nella seconda categoria — la *suggestione* — comprenderemo la poesia lirica e in genere tutti quegli apparati in cui la preoccupazione formale-incantatoria è prevalente (si pensi, per esempio, alla prosa di Lyly, del Pater della *Renaissance* o del Joyce di *Finnegans Wake;* al teatro dello stesso Lyly o di certo Con-

* Una trattazione specifica della strutturazione interna dei quattro codici verrà pubblicata prossimamente. Per la struttura del codice della *finzione*, che è stato già dettagliatamente descritto, cfr. F. Ferrara, « Appunti per una teoria del personaggio », in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, vol. XIII (1970), pp. 165-194.

greve o del Wilde di *Salomé* e così via). Nella terza categoria — detta *informazione* — comprenderemo tutta la letteratura documentaristica, la biografia e l'agiografia (che non sia pura finzione), quella storiografia cui si riconosce dignità letteraria e così via. Nell'ultima categoria — infine — nella *finzione*, verrà inclusa tutta la narrativa (in prosa o in versi), tutto il teatro e quella parte della poesia e della saggistica che dia preminenza alla « posa » dell'autore il quale — in tale posizione — si propone come personaggio fittizio e cioè come portatore di determinati valori che trapelano non tanto dalle informazioni, dalle suggestioni o dalle istruzioni che finge di impartire quanto dagli atteggiamenti che egli assume (si pensi a certi saggi di Wilde o a certe liriche di Donne o anche a certi sonetti shakespeariani).

Al livello minimo, dunque, queste pagine possono essere interpretate come proposta di razionalizzazione interna della categoria « letteratura » mediante la sostituzione dei *codici* ai *generi* della tradizione ottocentesca. Ma dobbiamo subito notare che ciascuna delle categorie qui ipotizzate va ben oltre i limiti della letteratura; *la istruzione* si estende dalla filosofia alla predica domenicale; la *suggestione* va dalla musica più aulica all'illuminazione psichedelica; l'informazione abbraccia sia la storiografia che l'istantanea e la *finzione* comprende sia il balletto che il fumetto. Ciascun codice, insomma, può esprimersi attraverso molteplici linguaggi e registri e può manifestarsi in modo sincronico o diacronico e a livelli altamente sofisticati o estremamente banali. Nell'àmbito dunque del registro che per comodità denominiamo « letterario », i quattro codici possono essere visti come una vantaggiosa proposta sostitutiva dei generi, ma nel loro senso più ampio, come categorie della comunicazione culturale, essi si propongono come àmbiti di studio più coerenti e razionali che tendono a sostituire e a democratizzare discipline e ripartizioni che oramai appaiono illogiche, preconcette, inadeguate e incongrue.

L'assunzione dei quattro codici come campi di studio della comunicazione culturale può dirsi più logica perché è dedotta non da un processo storico di specializzazione

delle discipline — in cui le interferenze, i ritardi e le degenerazioni hanno oramai pregiudicato un'armoniosa definizione degli àmbiti — ma da un'analisi strutturale del campo basata su un'ipotesi definita e sviluppata secondo regole esplicite. Una simile proposizione del problema dovrebbe favorire l'applicazione di metodi rigorosi, di tipo scientifico, alla ricerca nei vari campi in cui gli oggetti di studio verrebbero riuniti in modo organico e coerente. In altri termini, il riordinamento qui accennato è insieme una proposta di sistematica, la base per la formulazione di una tavola di interconnessioni delle discipline e il fondamento per una metodologia della ricerca nel campo delle comunicazioni culturali.

La tendenza a introdurre metodi di indagine scientifica nell'ambito dello studio culturale e letterario — che più o meno consapevolmente si riconnette ai suggerimenti cartesiani — va infatti sempre più diffondendosi e si applica a zone via via più interne del « discorso ». L'analisi del contenuto, la scuola formalistico-strutturalistica, gli studi informatico-cibernetici, certa sociologia della letteratura e alcune ricerche linguistico-stilistiche, muovono tutte nella direzione individuata e sono indici della insoddisfazione sempre più diffusamente sentita per un tipo di indagine — qual'è quella ancora prevalente — che esamina valori attraverso le distorsioni di uno schermo costituito a sua volta di valori — organizzati come sensibilità, gusto o intuizione critica — restituendoci notazioni autobiografiche o ideologizzate anziché dati attendibili e oggettivamente validi.

L'adozione dei quattro codici elimina il problema della limitazione preconcetta, su base di tradizione o di giudizio « di gusto », che è caratteristica di tutte le scienze umane o delle discipline estetiche. Tali discipline, essendo il prodotto della dominazione culturale di determinati gruppi sociali, rispecchiano le necessità, le ideologie e le idiosincrasie di tali gruppi e pertanto costituiscono insiemi non oggettivi, derivati non dall'osservazione spassionata e scientifica del campo ma da una volontà — manifesta o inconscia — di condizionare gli sviluppi e le finalizzazioni del campo stesso. Per molte delle discipline del campo è

stato infatti costituito un canone selezionando i dati in base a criteri elitari e cioè funzionali ai gruppi sociali dominanti; con i criteri qui proposti i canoni risulteranno non preventivamente determinati ma indiscriminatamente aperti; la relazione, la selezione e la valutazione dei dati costituirà un'operazione successiva — obiettiva e plausibile — da condurre su tutto il campo senza pregiudizi di qualsiasi provenienza.

La distribuzione dei dati della comunicazione culturale secondo i quattro codici organizzerebbe i dati stessi in un sistema più adeguato agli oggetti dello studio e cioè alla loro natura. Tali dati sono infatti comunicazioni culturali e vanno considerati sotto tre aspetti fondamentali: per la loro genesi, per le loro caratteristiche intrinseche, per la loro finalità. Il codice (nel senso qui adottato) implica appunto tutti e tre questi momenti. Esso è infatti traduzione, in un determinato linguaggio, di valori e i valori sono appunto la *matrice genetica* della comunicazione; è elaborazione di tali valori in un messaggio organicamente costituito, con sue norme strutturanti, e cioè atto a considerarsi per *le sue caratteristiche intrinseche*; è infine comunicazione di tale messaggio avente determinati scopi e quindi può essere considerato anche per *le sue finalità*.

La categorizzazione del campo della comunicazione culturale nei quattro codici costituisce insiemi di elementi che vanno considerati non come oggetti o dati fissi ma come vicende. Il codice è un concetto congruo a tale caratteristica del campo e implica infatti un dinamismo: è una struttura di trasformazione e di comunicazione che tiene conto di tutti i momenti dell'operazione culturale e impone al ricercatore un criterio metodologico coerente ai fenomeni studiati; si tratta infatti di operazioni che includono varie fasi: dall'intenzione alla reazione, dall'elaborazione alla codificazione alla trasmissione, dalla ricezione alla decodificazione alla funzione.

Lo studio della letteratura — quello, cioè, che ha come suo oggetto e finalità estrema il fatto letterario — trasformandosi in studio della operazione di comunicazione culturale, ricolloca inoltre l'opera letteraria in un contesto re-

ferenziale più ampio e pertinente, e ciò in due dimensioni; in primo luogo, reinserendo il fatto letterario nell'àmbito più vasto delle comunicazioni culturali, si aboliscono quelle barriere di privilegio con cui l'ideologia borghese l'aveva circoscritta e isolata nel mondo arbitrario del bello estetico; in secondo luogo, ponendo il prodotto culturale a contatto, in modo esplicito e razionalmente definito, con i gruppi sociali che lo elaborano e che lo fruiscono, lo si ricollega con una dialettica genetico-funzionale che ne elimina le caratteristiche statiche di oggetto di studio per riproporlo come uno degli elementi di un insieme dinamico e produttivo.

Nello stesso tempo la struttura qui detta operazione di comunicazione culturale ha suoi confini precisamente individuati e sue relazioni interne, economiche e chiaramente definibili attraverso poche regole elementari e già verificate da altre discipline. Una struttura con tali caratteristiche può disciplinare le attuali deviazioni di alcuni campi dello studio letterario e culturale che tendono a sconfinare in àmbiti affini come la sociologia, l'antropologia, la storia sociale ed economica, la psicologia sociale, la statistica e così via. Essa, inoltre, permette o addirittura impone una coordinazione efficacemente razionalizzata di attività specialistiche e può — per tale tramite — condurre non solo alla definizione di un nuovo approccio di studio, ma anche asserire una nuova etica della ricerca letteraria e culturale e una nuova figura di studioso il quale non potrà più porsi di fronte all'oggetto della sua ricerca arbitrariamente isolato per consegnarci le sue reazioni individuali ma si inserirà in un progetto di ricerca orientato da una metodologia rigorosa e articolata che tenda a giungere a individuare l'oggettivo significato di un complesso strutturato e dinamico che può essere rappresentato in un modello scientificamente attendibile dominato da leggi logiche e insieme governato, all'interno, da regole generative e trasformazionali e dalle caratteristiche funzioni di ogni struttura autoregolata.

F. FERRARA

HICKSCORNER: UN' IMMAGINE DRAMMATIZZATA DELLA CRISI DEI VALORI MEDIEVALI ALL' INIZIO DELL' ETÀ MODERNA

Questa commedia anonima inglese [1], scritta fra il 1497 e il 1512 [2], prende il titolo dal ' vice ' della storia, beffardo, invadente che fin dal suo primo ingresso in scena si trascina dietro il fragoroso rimbombo del gergo dei mercanti e dei marinai:

HICK.: Ale the helm, ale, veer, shoot
off, veer sail, veer — a [3]
. . . . . .
God speed, God speed! who
called after me? (p. 137)

Millantatore e vanaglorioso, egli non è molto distante dal modello classico sul quale è probabilmente elaborato:

HICK.: Beshrew your heart! and put up your blade,
Sheathe your whittle, or by Jis! that was never born,

[1] L'edizione dalla quale sono tratte tutte le citazioni della commedia è quella edita da J.S. Farmer, *Six Anonimous Plays*, New York, Barnes and Nobles, 1966, pp. 123-160.

[2] « Apparently Hickscorner was written between 1497 and 1512: these limits being fixed, the first by the allusion to the Newfoundland (p. 137c), and the last by the mention of the ship Regent (p. 138a), which was destroyed by the French in 1512 ». So far Prof. Gayley: but the allusion to Calais (150c), « What... will ye have me now a fool?... yet had I liever be captain of Calais », seems also to fix the ' whenabouts ' of the play, insomuch as the commencement of war with France by Henry VIII. In 1509 would naturally revive public interest in, and allusions to Calais which since 1450 has been the only English holding in France ». J.S. Farmer, *op. cit.*, p. 254.

[3] Il personaggio si presenta usando termini marinareschi come: lato sottovento della nave (alee), timone (helm), vira (veer), vela (sail), etc. circoscrivendo così il suo ambiente e la sua personalità.

I will rap you on the costard with my horn;
. . . . . .
Help, Help! for the passion of my soul;
He hath made a great hole in my poll,
That all my wit is set to the ground:
Alas! a leech for to help my wound. (p. 141)

Ma non è Hickscorner il protagonista della vicenda che vede alternativamente in campo sei personaggi, i quali si dividono in parti eguali l'interesse del pubblico e restano in scena per un tempo più o meno equivalente [4]; i caratteri su cui si impernia l'azione della commedia, sono invece Freewill e Imagination che trascorrono la propria giovinezza fra l'osteria e il postribolo e che infine saranno redenti da Perseverance e Contemplation in cambio di abiti nuovi e del perdono di Dio.

Il carattere didascalico di tutta la vicenda emerge, come vedremo, dalla strutturazione stessa del testo che offre intenzionalmente al suo pubblico, con ogni certezza un pubblico di studenti, modelli di comportamento da seguire a livello ideologico e etico.

Che questa commedia sia connessa all'ambiente scolastico è possibile dedurlo da molti elementi. Innanzitutto Freewill è uno studente; egli stesso racconta come è finito in prigione per furto accusato da un suo compagno di scuola:

FREEW.: Sirs, I was at the tavern, and drank wine,
Methought I saw a piece that was like mine,
And, sir, all my fingers were arrayed with lime,
So I conveyed a cup mannerly:
And yet, i-wis, I played all the fool,
For there was a scholar of mine own school;
And, sir, the whoreson espied me.
Then was I [arr]ested and brought in prison;
(p. 148)

[4] I versi della commedia sono così suddivisi fra i sei personaggi: Pity vv. 160; Perseverance vv. 104; Contemplation vv. 111; Hickscorner vv. 115; Freewill vv. 283; Imagination vv. 229.

Inoltre si possono ravvisare nella commedia elementi polemici contro un certo tipo di insegnamento pedante e conformista, una polemica che può essere afferrata e gustata solo da un destinatario strettamente familiare con quel tipo di problemi. Freewill, ribellandosi a Perseverance e a Contemplation afferma come preferirebbe essere scambiato per un imbroglione piuttosto che esprimersi secondo gli schemi meccanici e fissi della scuola dei suoi nemici.

For, and I should do after your school,
To learn to patter to make me pevish,
Yet had I liever look with a face full thievish:
(p. 150)

L'uso di espressioni latine come 'In manus tuas' (135), 'Qui (sic) est in inferno nulla est redemptio' (152) [5] e francesi come 'Dieu garde seigners tout la praesse' (148) [6], distribuite con semplicità e noncuranza — anche se con non troppa sicurezza ortografica — nei discorsi dei personaggi, sono giustificate solo dalla dimestichezza di quel pubblico con quelle lingue che erano materie basilari di insegnamento nelle *grammar schools* [7]. Tutti elementi, quindi, che fanno pensare ad un destinatario ben preciso, da indivi-

[5] C'è una chiara polemica contro l'uso del latino come possiamo renderci conto dalla risposta di Freewill a Contemplation il quale si è servito proprio del latino per spiegargli come Cristo impedisce ai buoni di finire all'inferno:

FREEW.: You laid out latin with scope (p. 152).

[6] I riferimenti al mondo francese sono di varia natura, l'uso specifico del franco ne è un esempio, Freewill infatti parla di quella moneta nel discutere del modo in cui può diventare ricco:

FREEW.: Of gold then I should have many a frank (p. 153).

Due monete, con questo nome 'frank', erano d'uso comune all'epoca in Francia, una in oro del valore di mezza ghinea e l'altra d'argento di circa 3s.6d.. Monete divenute note in Inghilterra, probabilmente, attraverso gli scambi commerciali che i due paesi avevano all'epoca.

[7] Cfr. F. Watson, *The English Grammar Schools to 1660*, London, Frank Cass, 1968, pp. X+548.

duarsi nell'ambito della scuola, ove era uso comune rappresentare drammi classici o in lingua, spesso elaborati dagli stessi maestri, allestiti in occasione delle festività natalizie per divertire e educare i propri studenti.

Allegoria etica

La favola è quella eterna dell'uomo sedotto dal male e riconquistato dal bene, non diversa dalla parabola del Figliol Prodigo che trova in questa commedia una sua espansione significativa ed esplicita [8]. Gli attanti, i cui at-

[8] In Inghilterra, nel 500, la storia del Figliuol Prodigo ha un suo preciso sviluppo. Probabilmente a questa utilizzazione sistematica della parabola contribuì più tardi, in larga misura, il successo della commedia dell'umanista olandese Willem Gnapheus, *Acolastus*, Anversa 1529, tradotta in inglese da Palsgrave nel 1540, ad uso scolastico. Infatti, per tutto il secolo la storia fu utilizzata in modo diretto e indiretto e quanto Palsgrave ne fosse responsabile, è difficile accertarlo. Comunque si rifanno alla parabola: *Misogonus*, giuntoci in un manoscritto incompleto; *The Disobedient Child* di Thomas Ingelend, un adattamento piuttosto libero della storia che F. Boas definisce 'a version of Textor's *Juvenis, Pater, Uxor*', *University Drama*, Oxford, Clarendon P., 1914, p. 20; *Glass of Government* di Gascoigne, stampato per la prima volta nel 1575; il frammento anonimo stampato dalla Malone Society in *Collections*, 27-30; *Mourning of Garment, Groatsworth of Wit* di R. Greene; *Jacke Jugelar; Damon and Pithias; Wit and Science* di Redford; *Nice Wanton*; *Ralph Roister Doister* di Nicholas Udall, le cui strette somiglianze con Acolastus sono abbondantemente discusse da P.L. Carver, nell'introduzione a *The Comedy of Acolastus Translated from the Latin Fullonius by J. Palsgrave*, London, E.E.T.S., 1937; *Eupheus* di J. Lyly, — le somiglianze fra Eupheus e Acolastus sono trattate da Dover Wilson nel suo articolo *Eupheus and the Prodigal Son*, in 'The Library', X, ottobre, 1909 —.

Che la storia fosse nota e diffusa a tutti i livelli sociali lo si può rilevare dall'uso che ne fa Shakespeare il quale vi allude per ben ventitre volte nei suoi drammi in modo da non lasciar dubbi, come per esempio nel *Merchant of Venice*:

How like a *younker* or a prodigal the scarfed bark puts from her native bay
Hugged and embraced by the strumpet wind how like the prodigal doth she return

teggiamenti sono emblematici quanto i loro nomi, in qualità di tipi e simboli si muovono in un clima astratto che però a tratti si concretizza in referenti topografici per fornire ai destinatari del messaggio le possibili evocazioni e associazioni a livello sociale oltre che a livello morale [9].

È quasi in una dimensione senza tempo che le 'personae' del dramma dibattono le proprie idee e le proprie convinzioni fino alla crisi determinante che spinge Freewill

With over-weathered robs and ragged sails
Lean, rent and Beggar'd by the strumpet wind.
(11,6, vv. 14-19).

'Younker' è qui usato come sinonimo di 'prodigal', parola che deriva dall'olandese o dal tedesco, e significa 'a young nobleman or gentleman, a youth of high rank' (O.E.D.), ed è lo stesso termine usato da Palsgrave per spiegare il significato del nome del protagonista della commedia: Acolastus, 'a young yonkar' Carver, *op. cit.*, p. 14,3.; il fatto può essere significativo per capire come probabilmente Shakespeare conoscesse il prodigo di Gnapheus, e si rifacesse alla traduzione di Palsgrave nel riferirsi alla parabola. Shakespeare utilizza il termine 'younker' in due sole altre occasioni in *Henry VI*, pt. 3, II, i, v. 24; e in *Henry IV*, pt. 1,3, iii, v. 92; in quest'ultima occasione è sicuramente usato come sinonimo di prodigo. È Falstaff che parla, e si rifiuta di restituire a Mistress Quickly il danaro che le deve.

FALST.: ... I'll not pay a denier. What!
will you make a younker of me?.

[9] Non solo Londra è nominata esplicitamente più volte, ma vengono anche descritte zone limitrofe della città con riferimenti ai quartieri più famosi:

FREEW.: Sirs, he (Imagination) walketh through Holborn
Three hours after the sun was down
And walketh up towards Saint Giles in the Field
. . . . . .
And straight to Ludgate he took the way (p. 148)

Per non parlare delle innumerevoli volte in cui si parla di Newgate, la famosa prigione londinese; di Tyburn, il luogo ove fino al 1783, si eseguirono le impiccagioni relativamente alla zona del Middlesex (O.E.D.), situato all'attuale punto di incontro fra Oxford street, Bayswater road e Edgeware road, e che Imagination identifica giustamente come il luogo ove si trova il 'great frame' (p. 135), cioè la forca; di Shooter's Hill (p. 139, 144, 153) vicino Greenwich, zona che, all'epoca, era infestata da ladri e delinquenti.

e Imagination, gli eroi negativi, ad accettare la tutela di Perseverance e Contemplation, gli eroi positivi. È in questo momento che appare evidente che la realtà è quella dell'Inghilterra cinquecentesca e la verità è quella della casta dominante. Nel finale viene prodotto un accoppiamento fra i quattro personaggi che sul piano etico, si traduce in una fusione significativa fra la 'jollity' dei primi due che — se non sia opportunamente controllata — si identifica con la nequizia, la falsità, l'assassinio, la corruzione, la miseria e il disordine, e la 'virtue' degli altri due — che è castità, carità, rispetto della legge, santità, ricchezza e ordine —. 'Jollity' e 'virtue' si rivelano così i due cardini vitali sui quali poggiano due ideologie, diverse ma non inconciliabili, che trovano, ciascuna, rigida enunciazione negli altri due personaggi del dramma: Pity e Hickscorner, l'angelo buono e l'angelo cattivo dei nostri eroi che, in lunghissime battute e in soliloqui, teorizzano il loro punto di vista. Spariranno dal campo prima che i simbolici protagonisti di questa azione trovino il loro equilibrio nel compromesso che, in questo caso, è l'accettazione della classica 'via media'.

Il pardigma mitico di questo dramma ha infatti il suo epicentro emblematico nello scontro fra Pity e Hickscorner. Entrambi si rivolgono a Freewill e Imagination, perfettamente consapevoli della inimicizia di fondo che li separa:

PITY: Peace, Peace, Sirs, I command you
. . . . . .
Mine office is to see no man slain; (p. 142)

HICK.: Imagination, do by the counsel of me,
Be agreed with Freewill, and let us good fellows be;
And then, as for this churl Pity,
Shall curse the time that ever he came to land.
(p. 142)

PITY: Good Sir, it is my property
For to despise sinful living,
And unto virtue men to bring,
If that they will do after me.
. . . . . .

HICK.: Lo! will ye not see this caitiff's meaning?
He would destroy us all, and all our kin,
Yet had I liever see him hanged by the chin. (p. 143)

Nel paventato trionfo della Virtue di Pity, Hickscorner vede, non a torto, la distruzione del suo mondo di 'Jollity' e della sua verità, essendo i suoi valori diatralmente opposti a quelli del suo antagonista. Infatti se Pity si è prefisso di diffondere la virtù, la pace e l'amore di Dio, Hickscorner si è proposto di alimentare il vizio, il peccato, in particolare quello contro la castità:

HICK.: Marry! I kept a fair shop of bawdry,
I had three wenches that were full praty,
Jane true and thriftless, and wanton Sybil,
If you ride her a journey, she will make you weary.
(p. 139)

Pity invoca la pace, condanna l'omicidio, disprezza la lussuria e guarda solo alla virtù. Siamo stati preparati a questi valori dalle dichiarazioni di Contemplation e Perseverance fin dall'inizio del dramma:

CONT.: But I will show you why I came to this land
For to preach and teach of God's sooth saws,
Ayenst vice that doth rebel ayenst him and his laws.
(p. 129)

Virtue è la chiave di volta della loro visione del mondo perché solo da essa scaturisce l'ordine, la pace, la giustizia. Freewill e Imagination vengono condannati proprio perché allegramente sprecano la propria vita fra le seduzioni dei piaceri mondani:

IMAG.: Sir I will tell you what I have do:
I met with a wench, and she was fair,
And of love heartly I did pray her,
And so promised her money. (p. 133)

È in difesa di 'Virtue' quindi che Contemplation e Perseverance scendono in campo contro Freewill e Imagination.

PERS.: Them [Freewill and Imag.] will I exhort to virtuous living,
And unto virtue them to bring,
By the help of you Contemplation.
. . . . . .
Go you, and seek them through the country,
In village, town, borough and city,
Throughout all the realm of England. (p. 147)

In contrapposizione a 'Virtue', c'è 'Jollity' cioè un modo spensierato di vivere alla giornata senza altra prospettiva che un godimento egoistico e sensuale, dimentico di Dio come dell'inferno, Freewill, nel tentativo di sfuggire a Contemplation che vuole redimerlo, usa a sua difesa argomenti quali i vantaggi e i piaceri della giovinezza cui non vuole rinunciare:

FREEW.: What, ye daws, would ye reed me
For to lese my pleasure in youth and jollity,
To bass and kiss my sweet *trully mully*,
As Jane, Kate, Bass and Sybil? (p. 150)

Non diversamente Imagination vede in 'Jollity' il fondamento della sua esistenza:

Huff, huff, huff, who sent after me?
I am Imagination, full of jollity,
Lord, that my heart is light,
When shall I perish? I trow never;
By Christ! I reck not a feather. (p. 155)

'Jollity' che è lussuria e libertà, spensieratezza e noncuranza, egoismo e piacere insieme, si rivela in realtà fonte di ogni malessere sociale, di ogni povertà, di ogni disordine [10]. La vittoria del vizio, infatti, provoca la caduta e

[10] Imagination, protagonista di quel mondo disordinato e povero, nel rinunziare alla propria vita riconosce infatti:

Sin have I used all the day of my breath,
With pleasure, lechery and misusing,
And spent amiss my five wits; therefore I am sorry. (p. 159)

Nel rigettare l'uso fino a quel momento fatto dei suoi cinque sensi, condanna e rifiuta tutta una visione del mondo generata

l'annullamento di tutti quei valori che hanno radici nella virtù come la santità, la verità, la mitezza, l'umiltà, la ponderatezza, la carità, la fede, qualità tutte che affollano le navi che Hickscorner ha visto inabbissarsi 'in the race of Ireland':

There was Truth and his kinsmen,
With Patience, Meekness, and Humility,
And all true maidens with their virginity,
Royal conscience and faith, with devotion,
. . . . . .
The ships were laden with such unhappy company,
But at the last God shope a remedy,
For they all in the sea were drowned,
And on a quicksand they strake to ground. (p. 138)

In modo che in Inghilterra non rimangono che i ladri e le prostitute, i tagliaborse e gli adùlteri, gli imbroglioni e gli assassini che indisturbati finiscono per dominare il paese contro ogni legge di armonia, di ordine e di gerarchia:

HICK.: There were good fellows above five thousand,
And all they been kin to us three:
There was falsehood, favell, and jollity,
Yea, thieves, and whores, with other good company,
Liars, backbiters, and flatterers the while,
. . . . . .
With many other of the devil's officers;
And hatred that is so mighty and strong,
Hath made a vow for ever to dwell in England. (p. 139)

Pity incatenato e vinto, vede così sovvertite tutte le regole di virtuoso comportamento; la società è travolta in ogni sorta di male sociale, di corruzione.

PITY: Youth walketh by night with swords and knives,
And ever among true men leseth their lives,
Like heretics we occupy other men's wives,
Now-a-day in England. (p. 145)

proprio da quella specifica utilizzazione dei suoi sensi e che significava il ribaltamento dei valori del mondo di 'Virtue'.

L'uso di immagini concrete come quelle del giovane che girovaga di notte armato, è sintomo di un mutamento avvenuto nella sensibilità dell'autore e del pubblico che non si accontentano più di generalizzazioni allegoriche e astratte ma sentono l'esigenza di riferimenti precisi e reali. Un'evoluzione di gusto che si ricollega al frantumarsi di un modo di scrivere dominato dall'allegoria che aveva avuto un ruolo così importante sia nel teatro medievale che in ogni altra manifestazione artistica dell'età precedente.

La prima parte della commedia, che non ha una divisione in atti e che si svolge attraverso una serie di dibattiti fra i due nuclei di interpreti, ha uno schema limpido ed essenziale privo di ogni preoccupazione reale di intreccio e di azione [11]. Al termine di questa prima parte osserviamo la prevalenza del mondo di Hickscorner su quello di Pity, la cui sconfitta provocherà il dilagare di ogni forma di corruzione.

---

[11] Tutto quanto accade nella commedia viene narrato ora da un personaggio ora da un altro. La liberazione di Freewill da Newgate ad opera di Imagination, per esempio, viene riferita dallo stesso Freewill, attraverso un lungo e accurato resoconto sul modo in cui l'amico dopo aver attraversato l'intera città ed aver derubato un farmacista (pothecary) di 'a great bag of money', 'un centinaio di sterline più o meno', riesca a farsi scambiare per un 'gentiluomo', salvandolo da Newgate:

> And everyman took him for a gentleman;
> So on the morrow he delivered me
> Out of Newgate by this policy. (p. 149)

In realtà l'unico punto in cui assistiamo allo svolgersi di una azione vera e propria è quello in cui i tre manigoldi litigano per aver Freewill accusato Imagination di essere figlio di un cornuto (cuckold), e intervenendo Pity per mettere pace, viene messo ai ceppi:

> FREEW.: But thou lubber Imagination,
> That cuckold thy father, where is he become?
> At Newgate doth he lie still at jail?
>
> IMAG.: Avaunt whoreson! thou shalt bear me a stripe;
> Sayest thou, that my mother was a whore?
> . . . . .
> Now by Cock's heart! thou shalt lose an arm. (p. 140).

È dallo squilibrio e dal disordine generato da questa vittoria del male sul bene che scaturisce quell'elemento di riscatto che recupera i cattivi, giovandosi della mutabilità della fortuna, dell'inevitabilità della morte, delle sofferenze dell'inferno, delle gioie del paradiso:

> For Fortune will turn her wheel so swift,
> That clean fro thy wealth she will thee lift.
> . . . . . .
> Son, remember the great pains of hell,
> They are so horrible that no tongue can tell. (p. 151)

> FREEW.: bethink thee that thou shalt die. (p. 154)

> And amend, ere death drew his draught;
> . . . . . .
> He giveth never no man warning, (p. 157)

> Amend, son...
> And if thou wilt forsake thy miss,
> Surely thou shalt come to the Bliss,
> And be inheritor of heaven. (p. 158)

La seconda parte del dramma viene utilizzata soprattutto per chiarire il significato più intimo del messaggio che vede nella virtù e nel rispetto delle regole imposte il ristabilimento dell'ordine, della pace, della ricchezza.

Nella peripezia, quindi, la vittoria dei buoni sui cattivi è inevitabile. In realtà, la soluzione che si rivela priva di ogni senso di sconfitta e di avvilimento per Freewill e Imagination, è un compromesso stipulato fra gli eroi e gli anti-eroi, i buoni e i cattivi con vantaggi per entrambi:

> IMAG.: I will do, sir, even as you will;
> But, I pray you, let me have a new coat,
> When I have need, and in my purse a groat,
> Then will I dwell with you still. (p. 158-59)

I cattivi — che poi non sono che prodighi — otterranno il paradiso, ma avranno anche danaro e abiti nuovi per immedesimarsi con maggiore dignità nel ruolo loro assegnato da chi stabilisce il gioco delle parti. Il messaggio quindi non è né di sovvertimento né di totale adesione

alle regole proposte da Pity, che pure sembravano presentate come gli universali autentici. Una proposta che se è di rispetto per l'ordine vigente e l'autorità costituita, vuole anche suggerire di non trascurare troppo le necessità e le richieste della mondanità [12].

Tutti i personaggi di questa commedia, appaiono a prima vista, privi della complessità propria della coscienza umana contesa fra il bene e il male, fra il giusto e l'ingiusto; ciascuno di essi è il bene o il male, la verità o la falsità, e ciascuno resta saldamente attaccato ai valori che esprime.

Ma a ben guardare questi personaggi non sono che i sentimenti, i desideri e le qualità proprie di ognuno, dalla cui somma scaturisce il vero protagonista della vicenda, l'uomo, il quale lungo tutto lo svolgersi dell'azione — che vede i quattro protagonisti in lotta — vive la sua psicomachia. La commedia è originale e interessante proprio perché nello sperimentare questo nuovo modo di rendere la condizione umana rompe con le più tipiche convenzioni drammatiche medievali.

Dovrà passare l'intero secolo prima di trovarci di fronte a esempi validi in grado di restituirci in tutte le sue sfaccettature la complessità della psicologia umana in un

---

[12] Un'analoga soluzione di compromesso è quella che troviamo nel dramma di J. Rastell, *Interlude of the Four Elements*, (1510?); ad Humanity, infatti, protagonista dell'interlude, è data la possibilità di una parziale soddisfazione delle sue esigenze mondane. Nel finale, pur se accusato di follia gli vengono riconosciute duplici necessità:

NATURE: Though it be for thee full necessary
For thou comfort sometime to satisfy
thy sensual appetite,
Yet it is not convenient for thee
To put therein thy felicity
And all thy whole delight;
For if thou wilt learn no science;
Nother by study nor experience,
I shall thee never advance;
But in the world thou shalt dure then,
Despised of every wise man,
Like this rude beast Ignorance.

J.S. Farmer, (ed.), *op. cit.*, pp. 44-45.

singolo personaggio. Pensiamo ai personaggi di Shakespeare così spesso dominati dal dubbio, dall'incertezza, dalla instabilità; consapevoli che l'apparenza è ambigua e che l'ingiustizia può rivelarsi giustizia come la falsità verità. In effetti, però, i tre drammi dedicati da Shakespeare a Henry V ripercorrono la stessa vicenda che si attua nel mondo di Hickscorner e di Pity: il principe Hal infatti è un giovane spregiudicato e diviene saggio e coraggioso solo dopo essersi trasformato in King Henry. Un figlio prodigo di Re, in questo caso, che si trasforma in un sovrano perfetto solo dopo aver ereditato la corona:

The tide of blood in me
Hath proudly flow'd in vanity till now,
Now doth it turn and ebb back to the sea
Where it shall mingle with the state of floods
And flow henceforth in formal majesty.
(*Henry IV*, pt. 2, V, 2, 129-133)

Hal trascorre la prima parte della sua vita nei quartieri malfamati della città, a stretto contatto con tagliaborse, ubriaconi e prostitute dividendone le esperienze; qui il principe vive in un mondo di 'jollity' molto simile a quello di Freewill e di Imagination, sotto l'influsso negativo di Falstaff [13]. Solo con la morte del padre che rigetta il mondo

---

[13] In entrambi i drammi il postribolo, le ubriacature e il linguaggio libero e scurrile circoscrivono il mondo nel quale questi prodighi sperperano la loro vita. Prince Hal si rivolge a Falstaff, appellandolo:

Thou clay-brained guts, thou knotty pated
Fool, thou whoreson, obscene, greasy tallow-ketch.
(*H. IV*, Pt. 1, II,4, vv. 255-57)

Imagination si ribella a Perseverance che gli parla di Cristo e del cielo, dicendo:

Yet had I liever be by the nose tied
In a wench's arse somewhere,
Rather than I would stand in that great fear,
For to go up to heaven. (p. 158)

Prince Hal, non diversamente da Freewill e Imagination frequenta il bordello e ha stretti legami con la malavita londinese; troviamo infatti Hal a Eastcheap e alla Boar's Head Tavern in com-

del suo angelo cattivo [14] per entrare in un mondo di ' virtue ' privo di ogni contaminazione viziosa. Senza dimenticare la sua esperienza giovanile si pone in un nuovo rapporto col suo angelo buono, Lord Chief Justice — che ha tutti i tratti caratteristici di Pity —, alla cui guida e al cui consiglio saprà ora inchinarsi con nuova gioia e nuova coscienza:

KING H.: You are right Justice, and you weight this well
Therefore still bear the balance and the sword
. . . . . .
There is my hand
You shall be as a father to my youth
My voice shall sound as you do prompt mine ear
And I will stop and humble my intents
To your well practised wise directions.
(*Henry IV*, pt. 2, V, 3, 117-121)

---

pagnia di Falstaff, Poins, Francis, Gadshill, Bardolph, Peto tutti personaggi coinvolti in rubberie, assassini e inganni di ogni genere.

Gad's Hill non è diversa da Shooter's Hill, entrambe colline rischiose per viandanti e pellegrini ignari:

POINS: But my lads, my lads, to morrow
Morning, by 4 o'clock! early at Gad's Hill!
There are pilgrims going to Canterbury with
Rich offerings and traders riding to London with
Fat purses: I have vizards for you all; you have
Horses for yourselves...
We may do it as secure as sleep. If you will go I will
Stuff your purses full of crowns, if you will not,
Tarry at home and be hanged.
(*Henry IV*, pt. 1; I,2 137-147)

IMAG.: Well fellows, now let us go our way
For at Shooter's Hill we have a game to play.
(p. 144)

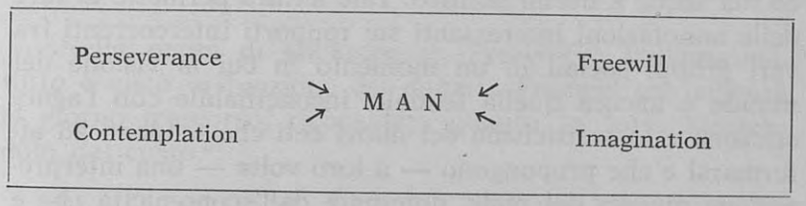
[14] È significativo lo scontro fra Falstaff e Chief Justice in *Henry IV*, Pt. 2,1,2; i due poli di attrazione del principe sono di fronte, e Chief Justice accusa Falstaff di essere un esempio negativo per il giovane principe:

Well the truth is, Sir John, you live in great infamy. (v. 155)
. . . . . .
You have mislead the youthful prince. (v. 166)
. . . . . .
You follow the young prince up and down, like his ill angel. (v. 188)

Così se guardiamo ai quattro personaggi come alle qualità proprie dell'individuo vedremo che l'autore ha operato uno smembramento delle sue funzioni e delle sue qualità, in modo da drammatizzare la lotta intima che si svolge nella coscienza di ciascuno nel momento in cui viene a scontrarsi con la realtà circostante. La virtù non è acquisita senza lotte e compromessi, il merito è nella scelta consapevole:

By his own freewill he must forsake folly,
Then he is sure and safe. (p. 155)

Una scelta che è la sola a condurre all'armonia e alla serenità necessarie ad occupare il proprio posto senza recriminazioni o desideri di sovvertimenti pericolosi.



L'autore vede pertanto espresso in ' libero arbitrio ' (Freewill) e ' Fantasia ' (Imagination) il livello emozionale dell'uomo che agisce guidato dal proprio entusiasmo e dal proprio istinto dimentico di ogni regola; e in Perseveranza (Perseverance) e Contemplazione (Contemplation) il livello razionale, la ponderatezza e la riflessione, che gli forniscono le armi necessarie per sopravvivere in quella struttura sociale, che per il momento, è ancora solida e intatta.

Il finale propone una commistione significativa fra Imagination e Perseverance, Freewill e Contemplation:

Sir wait thou (Imagination) now on Perseverance,
For thy name shall be called Good Remembrance;
And I (Freewill) dwell with Contemplation,
And follow him wherever he become. (p. 159)

La Perseveranza (che è volontà, obbedienza e costanza) si unisce alla libertà, mentre la contemplazione (che è sag-

gezza, ponderatezza e esperienza) si accompagna allo stesso modo con la fantasia.

Le qualità che si trovano opposte in tutte le sequenze del dramma trovano la giusta ricomposizione nella sequenza finale, nella quale all'antagonismo precedente si sostituisce la fusione dei quattro valori esemplificati. Da tale equilibrio scaturisce quel modello di comportamento privato che viene proposto al pubblico primo cinquecentesco.

Allegoria politica

Alla lettura morale di Hickscorner si può affiancare una lettura di diverso livello; come molte allegorie, infatti, questo dramma può essere interpretato non solo a livello etico ma anche a livello politico. Tale lettura permette di fare delle annotazioni interessanti sui rapporti intercorrenti fra vari gruppi sociali in un momento in cui la visione del mondo è ancora quella feudale, inconciliabile con l'agnosticismo e lo scetticismo dei nuovi ceti che tendono ad affermarsi e che propongono — a loro volta — una interpretazione diversa del reale, dominata dall'economicità che è tipica del mercante il quale di tale gruppo è certamente la figura più evoluta e consapevole.

A questo punto l'opposizione significativa è quella fra interesse e danaro, — cioè le unità di misura del mondo di Hickscorner, Frewill e Imagination, — e idealità e altruismo, cioè qualità quali la castità, la costanza, la santità, proprie del mondo di Pity, Contemplation e Perseverance, che legano l'uomo alla dimensione della virtù, del disprezzo per ogni forma di interesse, della pietà cristiana, unico lasciapassare per il paradiso promesso.

PITY: For all that will to heaven needs must come by me,
Chief Porter I am in that heavenly city. (p. 128)

Due strutture antitetiche, due mondi nemici, che riflettono i problemi e le preoccupazioni della realtà primo-cinquecentesca inglese. L'Inghilterra che è appena uscita dal caos politico con la presa di potere da parte del conte di

Richmond — il quale col titolo di Enrico VII ha promesso pace, prosperità e stabilità —, è un'Inghilterra che vede nascere quelle perturbazioni che, nel volgere di un secolo, sconvolgeranno i fondamenti e la struttura stessa della sua economia determinando l'affermazione di quei sistemi produttivi, commerciali e finanziari che possiamo definire protocapitalistici.

È nel diverso modo di guardare al danaro e di conseguenza al mondo che vengono a scontrarsi in Hickscorner, i due nuclei di personaggi, consapevoli in modo quasi allarmante, della propria condizione e del senso delle proprie aspirazioni:

HICK.: Lo! will ye not see this caitiff's meaning? (Pity)
He would destroy us all, and our kin,
Yet had I liever see him hanged by the chin. (p. 143)

Nella realtà di Hickscorner, Freewill e Imagination, tutto è visto in funzione del danaro. Freewill che ripensa al giorno trascorso, riconsidera quanto ha fatto valutandolo dal costo [15]:

FREEW.: Let see; a penny my supper, a piece of flesh tenpence;
My bed right nought; let all this expense —
Now, by these bones, I have lost a halfpenny.
(p. 132-133)

I suoi criteri di comportamento sono quelli dell'utilità, come quelli di Imagination; la loro mentalità venale è quella dell'etica economica che scompaginerà l'assetto dell'Inghilterra medievale:

IMAG.: And yet I can imagine things subtle
For to get money plenty. (p. 134)

[15] Va notato che nella commedia molto spesso si parla di danaro nel modo più concreto, cioè di monete correnti all'epoca, per meglio valutare ciò che si fa o si è fatto; così si parla di 'noble' p. 132; di 'frank' p. 153; di 'groat' p. 159; di 'tenpence' e 'halfpenny' p. 132, 133.

Un ' get ' che implica atteggiamenti di avidità, di egoismo, di non rispetto per ogni forma di generosità e di legalità pur di procurarsi ricchezza e vantaggi materiali:

FREEW.: For this will I do, if men would do cost,
Prove right wrong, and all by reason,
And make men lese both house and land,
For all that they can do in a little season,
Peach men of treason privily I can,
And when men list, to hang a true man. (p. 134)

Sono uomini quelli che non esiteranno a uccidere e distruggere chi si ribella e vuol contrastare la loro cupidigia e la loro avidità:

Let us keep company altogether,
And I would that we had God's curse,
If we somewhere do not get a purse;
Every man bear his dagger naked in his hand,
And if we meet a true man, make him stand,
. . . . . .
If that he struggle and make any work,
Lightly strike him to the heart,
And throw him into Thames quite. (p. 140)

Disposti a vendere e comprare in ogni occasione, in ogni momento, purché vi sia un utile; Freewill non perde occasione, neanche a Newgate, di fare qualche affare:

FREEW.: Sir, once at Newgate I bought a pair of stirrups,
A mighty pair and a strong,
A whole year I ware them so long,
But. they came not fully to my knee,
And to clout them it cost not me a penny. (p. 152)

E Imagination rivolto a Contemplation che lo minaccia pronosticandogli l'inferno, dice:

IMAG.: Ah! whoreson! if I were jailer of hell,
I-wis, some sorrow should thou feel;
For the devil I would thee sell. (p. 157)

' Sell ', ' buy ', ' cost ', espressioni e vocaboli propri del

gergo commerciale ed egoistico [16], completamente estranei al mondo cavalleresco e altruistico al quale sono legati gli eroi positivi del dramma.

Lo stesso modo in cui questi personaggi trattano la propria resa è un mercanteggiare per ricavarne l'utile maggiore:

IMAG.: I will do, sir, as you will;
But I pray you, let me have a new coat,
When I have need and in my purse a groat,
Then will I dwell with you still. (p. 159)

Vestiti e danaro in cambio di obbedienza e rispetto.

Nel loro mondo ci si comporta, quindi, secondo un'etica che vede modificati i rapporti fra gli uomini e la loro stessa consapevolezza; uomini che presi da preoccupazioni di danaro, interesse, successo, utilizzano la propria ' fantasia ' e la propria ' libera volontà ' per ottenere quanto non hanno ereditato per sangue e titolo. Non la giustizia, l'onestà, il senso di responsabilità, ma la libertà smodata e la fantasia, che non temperate significano inganno e imbroglio, sono gli ingredienti necessari a tutti coloro che vogliono far fortuna e inserirsi in una classe superiore nella realtà di Freewill e Imagination:

IMAG.: In Westminster Hall every term I am
To me is kin many a great gentleman,
I am knowen in every country;
And I were dead, the lawyers' thrift were lost:
For this will I do, if men would do cost,
Prove right wrong, and all by reason,
And make men lese both house and land.
. . . . . .
Thieves I can help out of prison,
And into lords' favour I can get me soon,
And be of their privy council. (p. 134)

Una visione del mondo che non può generare che disordine sociale dal punto di vista di chi guarda alla gerarchia, all'immobilità, all'autorità come ai princìpi base della

[16] Cfr. n. 15.

propria sicurezza e della propria sopravvivenza. Infatti, il disordine nel mondo di Freewill e Imagination si riflette a tutti i livelli; la nobiltà, per esempio, che dovrebbe essere di modello a tutta la società che si ispira alla sua cultura, alla sua vita, al suo gusto, è composta, invece, di gentiluomini corrotti e depravati preoccupati solo del proprio piacere:

FREEW.: He [Imagination] and I had good communication
Of Sir John and Sybil,
How they were spied in bed together;
And he prayed her oft to come hither,
For to sing lo, le, lo, lowe.
They twain together had good sport. (p. 133)

'Lords' che sono ladri e imbroglioni essi stessi, se Freewill osa affermare con tranquillità come un minimo di abilità sia sufficiente perché un qualunque tagliaborse si trasformi in un gentiluomo nel giro di pochi anni:

For, and they could have carried by craft as I can,
In process of years each of them should be a gentleman. (p. 135)

Un'equazione che è reversibile: se, cioè, è possibile per i ladri diventare gentiluomini, è possibile, anche, per i gentiluomini trasformarsi in ladri. Nobili quindi incapaci di svolgere le proprie mansioni e soddisfare le responsabilità civili proprie del loro 'status'. Pity infatti nel mondo rivoluzionato da Freewill e Imagination vede sindaci inetti, gentiluomini imbroglioni, funzionari regi corrotti:

Mayors on sin doeth no correction,
While gentle men beareth truth adown; (p. 145)
. . . . . .
Courtiers go gay, and take little wages,
And many with harlots at the tavern haunts,
They be yeoman of the wreath that be shackled in gyves. (p. 146)

Ben diversi sembrano le regole di comportamento e i valori del mondo prospettato e difeso da Pity, Contem-

plation e Perseverance; un mondo ove regna la pace, l'ordine e il benessere, ove domina sì, la forza ma al servizio di una pretesa giustizia:

To fight with Satan am I the Champion,
that dare abide, and manfully stand:
fiends flee away, where thee see me come. (p. 128)

Così esordisce Contemplation pronta a scendere in campo contro il vizio che regna nel paese ove è giunto. 'Campioni' tutti, che non mancano di ispirarsi alla generosità, e alla munificenza del cavaliere e del gentiluomo feudale; Pity incatenato non chiede la morte dei suoi nemici, ma la loro conversione, e Perseverance promette di obbedire:

PERS.: Them I will exhort to virtuous living,
And unto virtue them to bring,
By the help of you, Contemplation. (p. 147)

Il mondo di Hickscorner è disegnato in un modo particolarmente pessimistico e fosco, le sue regole di comportamento non possono prescindere dall'omicidio e dall'inganno e necessariamente conducono alla forca e nel migliore dei casi a Newgate [17]. Il loro rispetto nella visione del mondo di Pity, significa non solo un sovvertimento dei valori dominanti, ma l'annullamento totale di ogni norma

[17] Yea, at Tyburn there standeth the great frame (la forca),
And some take a fall that maketh their neck lame. (p. 135)

È Imagination che parla, per spiegare a Freewill cosa sia accaduto a duecento persone che conducono una vita simile alla sua.

FREEW.: Yea, but went ye never to Tyburn a pilgrimage?
IMAG.: No, i-wis; nor none of my lineage
For we be clerks all and can our neck verse (il 1° verso del salmo LV) (p. 135)

A coloro che sono abili come Imagination non può certo capitare di finire sulla forca, essi conoscono anche il versetto che li salva dall'impiccagione; il peggio che possa loro accadere è di finire a Newgate. Precedentemente, infatti, a Freewill che gli aveva chiesto notizie di Hickscorner, Imagination aveva risposto:

IMAG.: Yea, yea, man; he is full nigh of my kin
And in Newgate we dwelled together;
For he and I were both shackled in a fetter. (p. 134)

morale in campo etico, di ogni legge di giustizia in campo giuridico, di ogni regola di ordine in campo politico:

> For they were men without any mercy,
> That delighted all in mischief and tiranny. (p. 147)

L'Inghilterra dominata dai nuovi valori, nella visione dell'autore, è un paese sconvolto e disordinato, governato dalla tirannia e dalla malvagità, punito con pestilenze e invaso dalla miseria:

> PERS.: God punisheth so sore with great sickness,
> As pox, pestilence, purple and axes,
> Some dieth suddenly that death full perilous,
> Yet was there never so great poverty. (p. 146)

Un pessimismo totale di fronte agli uomini nuovi di questa epoca, i mercanti, che con la loro etica dell'utile minacciano la stabilità di un mondo antico mille anni.

Che si tratti di mercanti ce lo indicano molte delle metafore e delle similitudini utilizzate nel dramma; Hickscorner di ritorno da un lungo viaggio è paragonato a 'a ship on the sea', è cioè egli stesso il mercante e la nave alla quale era affidata la fortuna e la ricchezza di questo nuovo avventuriere; il 'mercante avventuriere' che si spinge fin nelle terre più lontane, guidato da una volontà di investimento al di là di ogni remora e impedimento:

> HICK.: Sirs, I have been in many a country;
> As in France, Ireland, and in Spain,
> Portingal, Flanders, and in Burgoine,
> Calabria, Pugle, and Erragon,
> Britain, Biske and also in Gascoigne,
> Naples, Greece and in middes of Scotland;
> At Cape Saint Vincent, and in the new found island,
> I have been in Gene and in Cowe,
> Also in the land of Rumbelow,
> Three mile out of hell;
> At Rhodes, Constantine and in Babylon,
> In Cornwall, and in Northumberland,
> Where men seethe rushes in gruel;
> Yea, sir, in Chaldea, Tartary, and India,

> And in the land of Women, that few men doth find:
> In all these countries have I be. (p. 137)

Hickscorner è un mercante quindi che è stato in tutti i paesi dell'Europa, che si è spinto fin nel continente asiatico e americano.

Il riferimento a questo tipo di mercante avventuriere è qui abbastanza preciso; infatti, per tutto il Quattrocento, i 'mercanti avventurieri' inglesi intrapresero lunghi viaggi nei luoghi più vari alla ricerca di mercati nuovi ove vendere il panno, il piombo, lo stagno, le pelli e le altre merci caricate sulle proprie navi [18] e, nell'ultima parte del secolo, alcuni di questi si spinsero anche alla ricerca della leggendaria '*terra de Brasil*'.

Ci sono fondati motivi per credere che alcuni di questi viaggiatori negli anni novanta raggiunsero la 'Newfoundland' di Colombo pensando che fosse la terra delle Amazzoni [19]; si tratta di quegli stessi mercanti di Bristol che finanziarono l'impresa di Giovanni Caboto avendo in mente i vantaggi che ne avrebbero ricavato [20].

Il mercante avventuriere è una figura essenzialmente legata al paleocapitalismo medioevale, proprio perché rischia solo in affari sporadici le sue sostanze e la sua fortuna senza aver ancora ridotto la sua attività commerciale a un sistema organizzato di 'danaro, credito, contabilità e organizzazione bancaria' [21], tipiche di un sistema capitalistico più avanzato, e Freewill è un mercante di questo tipo, infatti dichiara che solo tre viaggi gli basterebbero per arricchirsi e vivere felicemente:

> FREEW.: Of gold then I should have many a frank,
> For if I might make three good voyages to Shooter's Hill,

[18] R.L. Storey, *The Reign of Henry VII*, London, Blandford, 1968, p. 168.

[19] Ibid., p. 172; cfr. E.M. Carus-Wilson, *Medieval Merchant Ventures*, London, Methuen, 1967, pp. XXXVI-314.

[20] Il permesso reale imponeva al navigatore lo scarico nel porto di Bristol, delle merci importate dai nuovi paesi. *Ib.*, p. 172, passim.

[21] R.H. Bainton, *La Riforma Protestante*, Torino, Einaudi, 1958, p. 222.

And have wind and weather at my will,
Then would I never travel the sea more. (p. 153)

È proprio con le loro navi, le navi di questi avventurieri — quali Freewill e Hickscorner —, che vengono trasportati fuori dall'Inghilterra, e per sempre, gli antichi ideali del mondo medievale e della visione dominante:

HICK.: We met of ships a great navy,
Full of people that would into Ireland;
And they came out of this country:
They will never more come to England. (p. 137)

Tutto quanto di buono c'era in Inghilterra viene, pertanto, caricato sulla 'great navy' inglese, composta da quelle stesse navi che hanno trasportato le mercanzie e i beni di lusso che arricchiscono i mercanti e impoveriscono la nazione, per essere cacciato dal paese:

First was The *Regent* with the *Michael* of Brikilse;
The *George* with the *Gabriel* and the *Anne* of Fowey;
The *Star* of Saltash, with the *Jesus* of Plymouth;
Also the *Hermitage*, with the *Barbara* of Dartmouth,
The *Nicolas* and the *Mary Bellouse* of Bristow,
With the *Ellen* of London and *James* also [22]. (p. 138)

[22] Nomi precisi di navi che l'autore utilizza per rendere più evidente l'associazione; navi che utilizzate dai mercanti inglesi per le loro avventure commerciali venivano poi regolarmente date in affitto o vendute alla marina reale, che modificandole le utilizzava poi, come navi da guerra.

'Henry's naval strength was organized... by the hiring of merchant-ships and the enlistment of crews.

... Possibly he found that construction was expensive; possibly he [Henry] felt that he could increase his strength ... by recourse to the merchant fleet with which his relations were intimate — he used to hire out even his great vessels to merchants.... he hired merchant vessels at the rate of a shilling a ton a month. These he equipped with a few guns and many arrows from his store at Greenwich, some with gunners and with a body of soldiers under a captain. J.D. Mackie, *The Earlier Tudors*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 210-211.

La *Regent* era uno dei sei vascelli costruiti da Enrico VIII,

Navi da guerra e navi mercantili, come si vede, pupullano in questo testo, e non è un caso, poiché sono proprio queste navi che, innescano una reazione inarrestabile che a lungo andare, avrebbe prodotto un completo sovvertimento dei valori recati da una nuova distribuzione della ricchezza nel paese. E mentre le ardite navi dei mercanti veleggiano sopra gli oceani verso terre favolose, le poche imbarcazioni dei signori di un tempo dirigono in Irlanda — che presto sarà l'ultimo rifugio della religione antica —, terra di razzie e di conquista, aperta a ogni ingiustizia e a ogni sopruso ove finiranno affondate insieme ai loro passeggeri:

All drowned in the race of Ireland. (p. 138)

In una Inghilterra così sconvolta non restano che i predatori, i quali sulla 'Envy', una nave di proprietà di Ill-will fratello di Jack Poller di Shooter's hill [23] diventano i padroni dell'Inghilterra e in particolare di Londra il vero fulcro economico e politico del paese. E il paese è oramai nelle mani di tutti quei delinquenti, assassini, ladri, che con l'astuzia e l'inganno hanno saputo arricchirsi:

FREEW.: Of whence is your ship? of London?
HICK.: Yea, i-wis from thence did she come;
And she is named The *Envy*,
I tell you, a great vessell and a mighty:
The owner of her is called Ill-Will,
Brother to Jack Poller of Shooter's Hill. (p. 139)

strutturata su un modello francese. Fu pronta nel 1490 insieme alla *Sovereign*; era considerata la più imponente dell'epoca, staffava settecento tonnellate. Fu colata a picco in uno scontro con la *Cordelière* a largo del porto di Brest durante la guerra con la Francia 1512-1514. *Ibid.*, p. 210 e passim; cfr. R.L. Storey, *op. cit.*, p. 176 e passim.

[23] Il nome della nave *Envy* è da intendersi come odio, ed è di proprietà di Ill-Will, cioè di un uomo malevolo per natura, che è fratello di Jack Poller, nome comune per indicare un ladro da strada; si tratta quindi di una serie di sinonimi per indicare una razza di truffatori, di speculatori, di spoliatori che giustamente operano a Shooter's Hill ove ladri e imbroglioni attaccano, derubano o uccidono solitamente le loro vittime, cfr. nota n. 13.

I mercanti di questa commedia sono uomini divorati dalla febbre dell'oro che hanno dimenticato ogni preoccupazione affettiva, religiosa e morale, comportandosi alla stregua dei peggiori manigoldi. L'aver strettamente connesso la figura del ladro e dell'assassino — Freewill e Imagination sono tali — a quella del mercante, significa aver dato voce, a livello sovrastrutturale, alle preoccupazioni che destavano, nella società primocinquecentesca, le implicazioni e le conseguenze dei nuovi fermenti economici. La casta che ha ereditato il dominio si mostra allarmata e preoccupata dall'affacciarsi di un nuovo sistema di valori che minaccia di mettere in crisi quello tradizionale il quale sotto la mistificazione dell'onore, della generosità e della cortesia tendeva a garantire il possesso del predominio economico e di potere dei gruppi dominanti. Lo scontro ha luogo a livello ideologico ma oltre la difesa — allarmata e affannosa — dei valori antichi si sente che la vera lotta si attua su piani ben più profondi e fondamentali.

Che le due figure, quella del ladro e quella del mercante, siano intercambiabili, e perciò strettamente legate, lo possiamo vedere in quanto dice Freewill al suo auditorio sul come arricchirsi. Tre viaggi via mare egli consiglia, ma tre viaggi che seguano una particolare rotta. La meta è Shooter's Hill, recarvisi significa andare nel luogo di ritrovo di tutti i truffatori del paese, viaggio rischioso, perché fatto al di fuori di ogni forma di legalità; le tempeste che lo funestano metaforicamente indicano i pericoli disseminati lungo quell'itinerario:

> But it is hard to keep the ship fro the shore,
> If it hap to rise a storm,
> Then thrown in a raft, and so about borne
> On rocks or bracks for to run,
> Else to strike aground at Tyburn. (p. 153)
> . . . . . .
> And full hard it is to scape that great jeopardy,
> For, at Saint Thomas of Watering and they strike a sail,
> Then must they ride in the haven of hemp[24] without fail. (p. 153-54)

[24] *Hemp* significa canapa e allo stesso tempo può indicare la

Arricchirsi quindi significa fare un percorso obbligato il cui punto di arrivo è sempre Shooter's Hill con il rischio di naufragare a Tyburn e a Saint Thomas of Watering[25]: arricchirsi cioè significa frequentare i luoghi di ritrovo di tutti i criminali del paese, usare i loro mezzi di sussistenza e correre gli stessi rischi. Ma l'avidità degli uomini è troppo grande perché non siano moltissimi quelli disposti a incorrere nella morte per acqua come in quella per capestro, di fronte al miraggio dell'oro.

L'autore non teme di chiamare con il loro nome, coloro ai quali attribuisce lo scotimento dell'intero ordine sociale vigente; sono i mercanti, infatti, quelli che nella sua visione, con le arti dei ladri e la brutalità degli assassini, acquistano il diritto a farsi chiamare gentiluomini:

> There is many a merchant that thither would speed:
> But yet me have a sure channel at Westminster,
> A thousand ships of thieves therein may ride sure;
> For if they may have anchor-hold and great spending,
> They may live as merry as any king. (p. 154)

L'interpretazione proposta è, quindi, che, il mercante è ladro e che il profitto è un furto; un'interpretazione che tende chiaramente a fornire un'immagine peggiorativa di questo minaccioso gruppo di imprenditori. Un'allegoria politica, dunque, che vede in Freewill e Imagination i nuovi imprenditori che, privi di ogni forma di rispetto per le norme di comportamento stabilite e per gli istituti vigenti si lanciano senza scrupoli alla conquista del potere economico. Mentre i detentori del potere vedono in questo gruppo, ancora minoritario, una minaccia all'equilibrio

corda di canapa usata per l'impiccagione; in questo verso cioè si vuole dire che bisogna accuratamente evitare di finire impiccati a Tyburn o a S. Thomas of Watering.

[25] St. Ths. of Watering, luogo per le impiccagioni riguardanti il Surrey, sulla via che porta da Londra a Canterbury. L'esistenza di un ruscello che serviva probabilmente per fare abbeverare i cavalli, ha dato origine al nome; St. Thomas va riferito a St. Thomas à Becket, essendo quel luogo la prima tappa per raggiungerne il santuario.

regnante, temono la mobilità sociale e valutano pertanto in modo negativo la 'fantasia' e la 'libertà' degli individui che fidano sulla propria intrapendenza per ascendere la scala sociale.

La soluzione prospettata è una soluzione palliativa ai problemi impellenti causati dallo sviluppo ineluttabile della nuova economia: i gruppi minoritari accettino le regole di vita del gruppo egemone e vivranno indisturbati; mercanti cioè che non saranno più definiti ladri, assassini o ribelli ma gentiluomini onestamente impegnati se sapranno adeguarsi agli ideali del vecchio mondo.

In realtà il conflitto è di fondo, il divario è insanabile; i nuovi gruppi nella loro ascesa minano alla base la struttura di quel mondo razionalizzato dall'ideologia maggioritaria che considera come basilari i princìpi di autorità, di gerarchia, di ordine, e che si ispira agli antichi ideali della munificenza, dell'altruismo, del disprezzo di ogni attività lucrativa e di ogni preoccupazione economica in genere. L'autore parte in realtà da un punto di vista di conservazione non differentemente da Moro che, nello sviluppo della industria della lana, vede le pecore divorare gli uomini [26], ma nella sua proposta di compromesso rivela la fiducia di chi crede in un rivolgimento graduale dell'Inghilterra medievale — un compromesso che, accontentando tutti, avrebbe potuto generare un nuovo mondo nel quale le ingiustizie e le disuguaglianze non fossero troppo vistose —.

La polemica contro i ceti mercantili e imprenditoriali e la loro etica dell'utile proseguirà per tutto il secolo rivelando in modi diversi la crisi generata dal formarsi di una nuova struttura economica. Anzi tale polemica si paleserà in modo più acuto e apparirà più sensibile nel momento in cui il disintegrarsi della vecchia visione di-

[26] 'Forfoth my lorde (quod I) your fhepe that were wont to be fo meke and tame, and fo fmal, now, as I heare faye, be become fo great deuowerers and fo wylde, that they eate up, and fwallow downe the very men themfelfes' Ths. More, *Utopia*, E. Arber (ed.), London, English Reprints, 1869, 'The First Booke', p. 40-41.

viene più chiaramente inevitabile. Pensiamo a opere drammatiche del tardo Cinquecento come *The Three Ladies of London* (1584) che polemizza con i mercanti ingordi e immorali, privi di coscienza e di onore, e al *Merchant of Venice* che registra quei dissensi mettendo a raffronto le due visioni del mondo, l'antica e la nuova, quella della munificenza medievale e quella dell'economia rinascimentale sia nei due personaggi di Bassanio e di Shylock — Bassanio che si ispira agli ideali tipici del gentiluomo feudale, e Shylock, l'uomo nuovo preoccupato solo dell'interesse e del profitto al di là di ogni preoccupazione affettiva e morale — sia nel 'mercante' stesso della commedia, Antonio che è espressione sintetica di quel divario. La sua 'melanconia' infatti trova riscontro nella nostalgia di questo mercante per i vecchi e per i nobili valori della visione del mondo cavalleresca e nel desiderio suo di adeguarsi alla nuova etica economicistica non conciliabile affatto con quei valori. Un personaggio questo che riflette il conflitto proprio della sua età che vede e vive il naufragio degli antichi canoni di vita che non si adattano in nessun modo alla nuova e dinamica realtà contemporanea.

In Hickscorner, dunque, accanto all'immagine della crisi che stava per travolgere l'intero sistema dei valori etici elaborati e consolidati dal Medioevo feudale ed ecclesiastico, troviamo — rappresentata in termini estremamente corposi e concreti — la causa prima di quello sconvolgimento, la sua radice strutturale. Essa è appunto da vedersi nell'avvento di una nuova economia la quale, a lungo termine, avrebbe portato al trionfo di quei mercanti la cui intraprendenza e il cui spirito acquisitivo avrebbero sconfitto la censura platonica inflitta variamente da un passato oramai fatalmente avviato al tramonto.

C. La Ragione

UN' ALLUSIONE AI GIGANTI: *VERSI GNOMICI EXONIENSI 192-200*

Nel mio articolo sui *Versi Gnomici* ags. [1], a proposito dell'allusione al delitto di Caino, inserita nella terza parte del poema del codice Exoniense, avevo espresso il parere che l'autore non facesse alcun riferimento alla teoria, piuttosto diffusa nella letteratura medievale, che fa discendere i giganti ed altre creature mostruose da Caino. Ritornando sull'argomento, trattato allora solo marginalmente, ho potuto raccogliere una serie di dati che mi hanno indotto a modificare opinione. Il passo, precisamente i vv. 192-200, merita infatti un esame meno sommario: il testo, in qualche punto oscuro, è stato variamente emendato e ne sono state proposte una serie di traduzioni scarsamente convincenti [2].

Questo il brano nell'edizione di Krapp-Dobbie [3]:

« Wearð fæhþo fyra cynne, siþþan furþum swealg
eorðe Abeles blode. Næs þæt andæge nið,
of þam wrohtdropan wide gesprungon,
micel mon [4] ældum, monegum þeodum

---

[1] *I « Versi Gnomici » anglosassoni,* in « AION sez. germ. », XIV (1971), pp. 117-138, p. 128.

[2] Il brano non viene preso in considerazione da O.F. Emerson nel suo lavoro *Legends of Cain especially in Old and Middle English* (in « PMLA », XXI, 1906, pp. 831-929) che, malgrado la data di pubblicazione resta sempre fondamentale. Cfr. specialmente la VI parte: *Cain's Descendants,* pp. 878-929.

[3] G.P. Krapp-E. van K. Dobbie, *The Exeter Book (The Anglo-Saxon Poetic Records,* Vol. III), New York, London, 1936, p. 163.

[4] v. 195a: ms. *mon* per *man,* 'male': lo scrivano ha meccanicamente sostituito *a* con *o,* pensando che si trattasse di *man,* 'uomo' (cfr. il *Poema Rimato,* v. 62 e i *Precetti del Padre,* v. 82).

bealoblonden nið. Slog his broðor swæsne
Cain, þone cwealm nerede; cuð wæs wide siþþan,
þaet ece nið ældum scod, swa aþolwarum.
Drugon wæpna gewin wide geond eorþan,
ahogodan ond ahyrdon heoro sliþendne » (vv. 192-200)

Controversi il primo emistichio del v. 197 e il secondo del verso successivo: Thorpe [5] sostituisce *nerede* con *nydde*, Grein [6] e Mackie [7] con *serede*, la Williams [8] con *ferede*, mentre Krapp-Dobbie riferiscono *þone* a Caino e traducono « whom the death (of Abel) preserved » [9]. Il verso, in realtà, non richiede alcuna emendazione, ma solo una traduzione appropriata, come si vedrà in seguito. Diverso il caso del v. 198 b: non credo infatti abbia alcun senso tradurre *aþolwarum* con ' cittadini ' [10], composto, tra

[5] B. Thorpe, *Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry from a Ms. in the Libr. of the Dean and Chapter of Exeter*, London, 1842, p. 346,6.

[6] C.W. Grein, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, Bd. II, Text II, Göttingen: Wigand, 1858, p. 345. R.P. Wülker reintegra invece *nerede* nella sua *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, Bd. I,2 Hälfte, Kassel: Wigand, 1883, p. 352.

[7] W.S. Mackie, *The Exeter Book, Part II - Poems IX-XXXII*, EETS, CXCIV, London, 1934, p. 46.

[8] La studiosa è incerta se riferire *þone* a Caino o ad Abele, nel secondo caso propone di emendare *nerede* in *ferede* o *generede* e di tradurre « whom (that is Abel) death took away ». Per quanto riguarda il verso successivo si dichiara poco convinta della traduzione del *B-T* ma non propone alcuna alternativa. (*Gnomic Poetry in Anglo-Saxon*, New York: Columbia Univ. Press, 1914. Ristampa dell'Ams Press, New York, 1966, p. 146).

[9] *op. cit.*, p. 309. J. Strobl trasforma il v. 197a in *þone cwealm gewraec* ad imitazione del v. 107b del *Beowulf* e sostituendo *aþolwarum* con *aðom swarian* traduce: « den mord rachte—kund war es seither weithin—, dass ewiger hass die menschen schädigte, wie auch eidam und schwäher der waffen getöse vollführten über die erde ». Nel brano lo studioso vede un'allusione alle guerre che opposero prima Oswald, re di Northumbria e poi suo fratello Oswin a Penda e a suo figlio Peada, genero di Oswin. (*Zur Spruchdichtung bei den angelsachsen* in « ZfdA », XXXI (N.F. XIX) (1887) pp. 54-64, p. 61).

[10] *B-T*, p. 58: *aðol-ware*, pl. m. Citizens, Cives; Grein, *cit.*, p. 345 *aþol warum* (cives) o come Thorpe; Wülker, *cit.*, p. 352, *aþolwarum;*

l'altro, mai registrato altrove, in quanto tale categoria è già compresa nel termine *aeldum* e il poeta non avrebbe avuto alcun motivo di metterla in particolare evidenza. Inoltre, anche se in ags. esiste la possibilità di omettere il soggetto, la punteggiatura di Krapp-Dobbie [11], separando nettamente il v. 198 b dai due versi successivi, lascia i tre verbi di questo periodo (vv. 199-200) senza un soggetto che è indiscutibilmente diverso da quello precedente. Merita invece di essere ripresa in considerazione la sostituzione *atol werum* proposta da Thorpe e citata, in seconda ipotesi da Grein. Con un'ulteriore modifica delle desinenze e con una diversa punteggiatura avremmo quindi:

« cuþ wæs wide siþþan
þæt ece nið ældum scod, swa atole waran
drugon wæpna gewin wide geond eorþan,
ahogodan ond ahyrdon heoro sliþendne. » (vv. 197b-200)

La traduzione dell'intero brano sarebbe pertanto: (La ostilità toccò in sorte alla stirpe degli uomini, dopo che la terra bevve il sangue di Abele. Non fu odio di un giorno quello da cui sprizzarono dappertutto gocce portatrici di crimini, grande calamità per gli uomini, odio e male per più di un popolo. Caino trucidò il proprio fratello, che lo spasimo della morte redense. Da allora fu evidente dovunque che l'odio eterno danneggiò gli uomini giacché gli esseri empi portarono il clangore delle armi per tutta la

Grein-Köhler, *Sprachschatz*, p. 3: *aðol-ware*, pl. Cives? (dat) *aðolwarum Gn. Ex.* 200; Mackie, *cit.*, p. 46 *eþelware*, « people ». Hertha Marquardt collega etimologicamente *aþol* a *eðel* ags. e agli altri termini germanici che esprimono il concetto di proprietà e traduce: « " Bewohner des gleichen Erbes " = nächste Verwandte, Brüder », aggiungendo che « Hier könnte sich *aþolwarum* auf Cain und Abel zurückbeziehen; wahrscheinlicher ist aber, dass es als lose angeschlossene Variation eine inhaltliche Steigerung gegenüber *aeldum* enthält, indem nach der allgemeinen Feindschaft zwischen Menschen (Krieg), die der Germane wohl kaum als Fluch empfand, auf die immer wiederkehrende tragische Entzweiung von Brüdern hingewiesen wird » (*Die altenglischen Kenningar. Ein Beitrag zur Stilkund altgermanischer Dichtung*, Halle: Niemeyer, 1938, pp. 159-160.

[11] Grein, Wülker e la Williams usano il punto e virgola.

terra, inventarono e temprarono la spada distruttrice)[12].

La mia interpretazione del v. 197 a è giustificata dalla considerazione in cui era tenuto Abele che, come scrive la *Enciclopedia Ebraica*, « was regarded as the first innocent victim of the power of evil, represented by Cain, the first martyrsaint »[13]. Il v. 198 b è stato da me collegato con quelli successivi e a *swa* è stato attribuito valore causale, uso che Ericson definisce « fairly frequent » e di cui cita trentotto esempi[14], mentre altri casi sono stati recentemente individuati da B. Mitchell[15].

A proposito dell'aggettivo *atol* reso dal *B-T* con « dire, terrific, horrid, foul, loathsome » (p. 59) e dal *Grein-Köhler* con « tetricus, dirus, atrox, horribilis » (p. 30) c'è da fare tutta una serie di considerazioni, da cui risulterà, tra l'altro, quanto sia appropriato inserirlo in questo contesto. Il *Grein-Köhler* (pp. 30-31) cita quarantacinque passi in cui ricorre *atol* (due volte nella forma *eatol*) osservando la lista notiamo che diciassette sono tratti dal *Cristo e Satana* in cui *atol* è riferito a Satana (v. 61, v. 160, v. 680,

[12] Cfr. la traduzione di Gordon: « Cain slew his own brother whom death carried off; far and wide was it known then that lasting hate injured men, so citizens. They were busy with strife of weapons... » (R.K. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry*, London: Everyman's Library, 2 ed., 1954 p. 346) e quella di Mackie: « Cain slew his own brother, devised that murder. Afterwards it became widely known that constant hate did hurt to men, so that the peoples endure the clash of weapons... » (*cit.*, p. 47).

[13] *The Jewish Encyclopedia*, 12 voll., New York, London: Funk and Wagnalls Co., 1901-1905, Vol. I, p. 48.

[14] E.E. Ericson, *The Use of Swa in Old English*, Hesperia Ergänzunsreihe 12, Baltimore, 1932, XIII. *Swa in causal clauses*: pp. 61-62. Uno degli esempi viene riportato dal *B-T*: *swa* V (9). Per l'uso causale di *swa* in prosa cfr. E.M. Liggins, *The Expression of Causal Relationship in O.E. Prose*, Unpubl. Ph. Diss., Univ. of London, 1955, pp. 334-354.

[15] B. Mitchell, *Swa in Caedmon's « Hymn »* in « N & Q », XIX (1967), pp. 203-204 (v. 3); *Five Notes on Old English Syntax* in « NM », LXX (1969), pp. 70-84: III, pp. 75-78 (v. 622 e v. 937 dell'*Andrea* in aggiunta ai v. 327 e v. 1115 già citati da Ericson); *Some Sintactical Problems in « The Wanderer »* in « NM », LXIX (1968), pp. 172-199: pp. 184-185 (v. 43 e in nota *Beowulf* v. 3096 e sgg.).

v. 716, v. 725) che viene chiamato anche « se atola » (v. 413, v. 483) e agli angeli ribelli (v. 51, v. 342, v. 446). Segue, come numero di ricorrenze, il *Beowulf* dove l'aggettivo viene riferito a Grendel (v. 165, v. 592, v. 732, v. 816, v. 1332 e v. 2074) e al drago (v. 2670). Il termine ricorre poi in una serie di poemi religiosi: nel *Cristo* (v. 1279), nel *Guthlac* (v. 87) e nella *Sant'Elena* (v. 901) riferito al diavolo, nella *Giuditta* ad Oloferne (v. 75), nell'*Andrea* al diavolo che tenta il santo (v. 1298, v. 1314), nel *Salomone e Saturno* alle bestie che popolano l'inferno (v. 471). Secondo la ' teoria contestuale ' avanzata da Ogden e Richards[16] una parola assume il suo significato dal suo ' contesto psicologico ' (cioè dal « recurrent pattern of *past* group of events »[17] cui essa appartiene). Un aggettivo quindi deriva parte del suo significato dai nomi che qualifica, in particolare da quelli accanto ai quali è collocato più spesso. Analizzando i ' contesti verbali ' in cui la parola ricorre, studiando i termini usati in parallelismo e in variazione, interpretando le associazioni più frequenti, si può arrivare a definire *atol*, a stabilirne le ' connotazioni ' in termini delle principali caratteristiche dei ' referenti ' da me citati. S'intendono con ' connotazioni ' infatti le caratteristiche che tali esseri debbono avere perché il termine si possa loro applicare. Se si esclude Oloferne, che però come scrive Wrenn « becomes a diabolic fiend and a monster of cruel lust »[18], vediamo che *atol* non viene mai riferito ad esseri umani ma al diavolo, demoni, spiriti infernali e a mostri dagli attributi diabolici[19]. Si tratta sem-

[16] G.K. Ogden-I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, London, 1956.

[17] I.A. Richards, *Interpretation in Teaching*, London, 1937, p. VIII.

[18] C.L. Wrenn, *A Study of Old English Literature*, London: Harrap, 1967, p. 177.

[19] Le altre citazioni concernono luoghi (l'inferno: *Cristo e Satana*, v. 26, v. 95, v. 107, v. 128, v. 326; *Gu.*, v. 534), avvenimenti (una battaglia: *Beow.*, v. 2478 e *Giud.*, v. 246) condizioni del mare (*Esodo*, v. 456; *Beow.*, v. 848, *Enigma 22*, v. 7; *Nav.*, v. 6) e atmosferiche (*Enigma 3*, v. 49). Dai loro ' contesti verbali ' e ' letterari ' è possibile

pre di esseri negativi, votati al male, trasgressori delle leggi divine, ostili all'umanità, cui può resistere solo Dio, un santo o un eroe come Beowulf (tenendo però in considerazione a chi viene egli associato da tutta una corrente critica) [20].

Identiche 'implicazioni' si possono trarre dal 'contesto verbale' dei *Versi Gnomici* (vv. 192-200) dove l'aggettivo viene riferito ai giganti, che una complessa serie di associazioni collega al diavolo, a Caino e ai mostri come Grendel. Caino era comunemente messo in relazione col diavolo di cui veniva metaforicamente chiamato figlio dai Padri della Chiesa, mentre la tradizione rabbinica era arrivata ad affermare che egli fosse realmente figlio di Satana [21]. Parallelamente venivano collegati a Caino tutti gli uomini malvagi: S. Agostino, nel *De Civitate Dei* (Libro XV), opera che esercitò una profonda influenza durante tutto il Medio Evo, divide gli uomini in due categorie, predestinate l'una al bene e l'altra al male di cui sono capostipiti rispettivamente Abele e Caino.

A tale parentela metaforica, diventata reale nella tradizione popolare, si allude anche nel *Beowulf*, il cui autore indica in Caino il progenitore dei mostri, tra cui appunto Grendel, e dei giganti:

> « Panon untydras ealle onwocon,
> eotenas ond ylfe ond orcneas,

dedurre implicazioni identiche a quelle tratte dall'altro gruppo di citazioni. Per una trattazione completa dell'argomento rimando comunque al mio articolo di prossima pubblicazione dedicato alla determinazione delle connotazioni di *atol*.

[20] Una parola non può essere tradotta prima di essere stata definita in questo senso, prima cioè che ne siano state individuate le 'connotazioni'. Solo così potremo accertare che le caratteristiche della nozione denotata dal termine *atol* siano il più possibile vicine a quelle denotate dal termine da noi scelto. Comunque il 'referente' simbolizzato da *atol* è piuttosto complesso ed è difficile renderlo in italiano con un unica parola. 'Empio', 'crudele', 'spietato', 'feroce', 'atroce', 'scellerato' e l'arcaico 'diro' comprendono solo una parte del significato di *atol* e la scelta del termine 'empio' va considerata quindi del tutto soggettiva e non certo definitiva.

[21] Cfr. EMERSON, *cit.*, 1. *Cain's Origin*, pp. 832-837.

> swilce gi[ga]ntas, þa wið gode wunnon
> lange þrage... » (vv. 111-114a) [22]

(di là trasse origine tutta la mala genia, i giganti e gli elfi e gli spiriti maligni e anche quei giganti che combattettero a lungo contro Dio). Concetto che viene ribadito, a proposito della madre di Grendel, ai vv. 1258-1266 e risulta alla base di talune descrizioni dei due mostri e di molti epiteti loro riferiti [23]. Tra questi appellativi figura appunto anche *atol*, riferito più volte a Grendel, « empio » erede di Caino.

Le « creature empie » cui allude il poeta dei *Versi Gnomici* sono i giganti che erano ritenuti anch'essi, come si è visto nel *Beowulf* (v. 113), discendenti di Caino, nati dall'unione dei 'figli di Dio' con le 'figlie degli uomini' di cui si legge nella *Genesi* (6,1.2). La *Bibbia*, in realtà, non collega in alcun modo questi personaggi: descrive in termini misteriosi, l'unione dei figli di Dio (identificati dagli esegeti cristiani, prima con gli angeli e poi, a partire dal IV secolo, coi discendenti di Set [24]) e delle figlie degli

[22] E. VAN K. DOBBIE, *Beowulf and Judith* (*The Anglo-Saxon Poetic Records*, vol. IV) London, New York, 1953.

[23] Cfr. EMERSON, *cit.*, pp. 880-882.

[24] Seguendo la lezione ἄγγελοῖ τοῦ θεοῦ che alcuni mss. della traduzione greca del Vecchio Testamento detta dei *Settanta* danno in luogo di υἱόν τοῦ θεοῦ e probabilmente influenzati dal *Libro di Enoc* apologisti quali S. Giustino, Tatiano e Atenagora, e scrittori quali Tertulliano, S. Cipriano, Lattanzio, Commodiano e poi Metodio, Eusebio, S. Ambrogio e Sulpicio Severo identificarono i 'figli di Dio' con degli angeli. Tale opinione venne messa in dubbio per la prima volta da Giulio Africano (sec. III d.C.) il quale segnalò l'esistenza delle due lezioni e propose di riferire l'apposizione alla discendenza di Set. Minato da problematiche implicazioni teologiche, quali la questione del sesso degli angeli, l'argomento venne affrontato nuovamente da S. Ilario e infine confutato da S. Agostino che risolverà definitivamente la controversia. Cfr. CHARLES ROBERT, *Le fils de Dieu et les filles de l'Homme* in « Revue Biblique Internationale', IV (1895), pp. 340-373 e pp. 528-552. L'argomento viene trattato distesamente, ma in maniera superficiale da B.J. BAMBERGER, *Fallen Angels*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1952.

uomini (corrispondentemente considerate parte della stirpe di Caino); allude poi ad una punizione divina (6,3 e poi 5.6) e quindi accenna ai giganti che « in quel tempo erano sulla terra... » (6,4). È nel *Libro di Enoc*, un apocrifo dell'Antico Testamento molto diffuso nei primi secoli, che viene dedicato ampio spazio alla descrizione dei giganti, frutto dell'unione dei figli di Dio (qui, degli angeli) con le figlie degli uomini (capp. 6-16)[25]. Tale opera, la cui autenticità venne negata solo da S. Agostino, e i lavori che da essa presero spunto[26] come, ad esempio, il *Libro dei Giubilei* (cap. 5) ebbero una parte preponderante nella diffusione dell'errata interpretazione dei due racconti biblici. Il carattere fantastico della narrazione, che colpì certo la fantasia popolare e la particolare struttura del pensiero medievale, portato a collegare personaggi ed episodi diversi (come dimostra il grande interesse per le genealogie) più che ad analizzarli logicamente, fecero il resto.

L'autore dei *Versi Gnomici*, condizionato dai lavori esegetici cristiani e, forse, ebraici[27], e dagli apocrifi[28] di

[25] Quest'ultime non vengono però mai messe in rapporto con Caino. Per Emerson (*cit.*, p. 921) si tratta di una considerazione implicita; R.E. KASKE, « *Beowulf* » *and the Book of Enoch* in « Speculum », XLVI (1971) pp. 421-431, p. 427, n. 27 ha rintracciato nella tradizione ebraica un'allusione all'unione degli angeli con le donne della stirpe di Caino, ma entrambe le considerazioni, a mio avviso, sono ben lontane dal risolvere il problema.

[26] Cfr. H.J. LAWLOR, *Early Citations from the Book of Enoch* in « Journal of Philology », XXV (1897), pp. 164-225.

[27] Arnold Mirsky ha individuato nella *Genesi* e nell'*Esodo* ags. una serie di passaggi che dimostrano una conoscenza diretta o mediata del Talmud, dei midrashim e dell'antica poesia liturgica ebraica. (*On the Sources of the Anglo-Saxon* « *Genesis* » *and* « *Exodus* » in « ES » XLVIII (1967), pp. 385-397).

[28] Tali opere dovevano circolare in Inghilterra e in Irlanda durante il periodo ags., presumibilmente in traduzioni latine che andarono poi distrutte nel periodo delle invasioni scandinave. La dipendenza di alcuni passi del *Beowulf* dal *Libro di Enoc* è stata postulata per la prima volta da K.W. BOUTERVEK, *Das Beowulflied* in « Germania », I (1856), pp. 385 e sgg.. Nuovi dati, particolarmente interessanti e conclusivi sono stati addotti, in favore di tale argomentazione da R.E. KASKE, *cit.*.

cui poteva essere a conoscenza, ha quindi operato un collegamento tra il cap. IV della *Genesi*, in cui si descrive il delitto di Caino, la sua sorte e la sua discendenza e il sesto dove si parla dei giganti e poi di Noè e del Diluvio (il quinto è dedicato alla discendenza di Adamo). Opinione condivisa ed esposta chiaramente dall'autore della *Genesi* ags., dove i due epiteti biblici vengono riferiti rispettivamente alla progenie di Set e a quella di Caino:

« Ða giet wæs Sethes cynn,
leofes leodfruman on lufan swiðe
Drihtne dyre and domeadig,
oðþaet bearn Godes bryda ongunnon
on Caines cynne secan,
wergum folce, and him þær wif curon
ofer metodes est monna eaforan,
scyldfulra mægð scyne and fægere. (vv. 1245b-1252)
. . . .
Siððan hundtwelftig geteled rime
wintra on worulde wræce bisgodon
fæge þeoda, hwonne frea wólde
on wærleogan wite settan
and on deað slean dædum scyldige
gigantmæcgas, » (vv. 1263-1268a)[29]

[29] G.P. KRAPP-E. VAN K. DOBBIE, *The Junius Manuscript* (*The Anglo-Saxon Poetic Records*, vol. I), New York, London, 1931; cfr. anche la *Genesi* as.:

« Thann quâmum eft fan Kaina kraftaga liudi,
heliðos hardmuoda, habdun im hugi strangan
uureðan uuillean, ne uueldun uualdandas
lêre lêstian, ac habdun im lêðan strið;
uuuohsun im uurisilîco; that uuas thiu *uuirsa* giburd,
kuman fan Kaina. Bigunnun im côpun thuo
uueros uuiþ undor tuuisk: thas uuarð *auuerðit* sân
Seðes gesiði, uuarð seggio folc
menu ginemgið... » (vv. 119-127a)

(Poi discese da Caino gente possente, uomini spietati, avevano animo risoluto e propositi malvagi, non vollero seguire gli ammaestramenti del Signore, ma avevano in loro perversa passione; crebbero fino a dimensioni gigantesche. Questa discendente da Caino fu la peggiore progenie. Gli uomini cominciarono allora a prender moglie tra loro: così fu subito corrotta la stirpe di Set, la razza degli uomini fu contaminata dal male). O. BEHAGEL, *Heliand und Genesis*, Tübingen, Niemeyer, 1965, p. 239.

(Allora la stirpe di Set, principe diletto, era in grande stima, cara al Signore e potente, finché i figli di Dio iniziarono a cercare le loro spose tra la stirpe di Caino, il popolo maledetto, e lì si scelsero le mogli contro il volere di Dio, figlie degli uomini, giovani della stirpe scellerata, belle e amabili... Da centoventi inverni il popolo segnato era intento al male quando il Signore volle infliggere la punizione ai fedifragi, e stendere morti i giganti, colpevoli negli atti, odiosi a Dio, grandi malfattori, ostili al Creatore). Segue la descrizione della punizione divina: il diluvio universale in cui periscono tutti i giganti, avvenimenti, anche questi presentati dalla Bibbia come del tutto indipendenti, ma successivamente associati [30].

L'opinione degli autori dei *Versi Gnomici* e della *Genesi* trovava d'altronde suffragio nelle parole di Beda che nel suo commento alla *Genesi*, VI, 1-2 scrive: « 'Homines' dicit progeniem Cain ... 'Filios' vero 'Dei' eos qui de prosapia Seth generati, exemplo paternae devotionis seruitium quod Deo debebant inuiolata mente seruabant.. » [31], considerazioni alle quali l'autorità di Beda garantiva, da sola, credibilità e ampia diffusione. Addirittura l'autore dei *Versi Gnomici* ha omesso di alludere all'unione tra le due stirpi e reputando l'argomento sufficientemente noto è passato a parlare del frutto di tale unione: i giganti.

I discendenti di Caino, che secondo la *Bibbia* furono costruttori di città (*Gen.* 4,17), pastori (*ibid.* 20) e buoni artigiani (*ibid.* 21.22) non solo vennero confusi con i giganti, ma venne loro attribuita, da parte dei commentatori medievali, l'invenzione delle armi. Opinione originata forse dal versetto su Tubalcain: « che fu l'antenato di tutti i forgiatori di rame e di ferro » (*ibid.* 22) e favorita appunto dal collegamento coi giganti, non tanto quelli biblici cui si accenna molto fugacemente [32], ma piuttosto coi superbi

[30] Nel *Beowulf* vi si accenna due volte: vv. 113-114 e vv. 1687-1693.

[31] *Bedae Venerabilis Opera*, Pars II, 1, CCSL, CXVIII A, Turnholt, 1967, p. 100: passo messo recentemente in evidenza da Niilo Peltola in *Grendel Descent from Cain Reconsidered* in « NM », LXXIII (1972), pp. 284-291, p. 287.

[32] *Gen.* 6,4; *Sap.* 14,6. Uno spunto in questo senso può essere

titani della mitologia greca [33] o con gli esseri feroci descritti nel *Libro di Enoc*. A divulgare la conoscenza delle armi tra gli uomini furono, secondo il *Libro di Enoc* due degli angeli caduti, Azazel e Gâdreêl (la duplice attribuzione è forse da imputarsi ad un errore nel testo):

> « And Azazel taught men to make swords, and knives, and shields, and breastplates, and made known to them the metals (of the earth) and the art of working them » (8,1)
>
> « And the third was named Gadreel: he it is who showed the children of men all the blows of death,... and showed (the weapons of death to the sons of men) the shield and the coat of mail, and the sword for battle and all the weapons of death to the children of men. And from his hand they have proceed against those who dwell on the earth from that day and evermore » (69,6.7).

Precipuo interesse, per questa ricerca, riveste la considerazione successiva:

> « For men were not created for such a purpose... For men were created exactly like the angels, to the intent that they should continue pure and righteous and death, which destroys everything, could not have taken hold of them, but through this power [they are being consumed]. » (10.11) [34].

Tra le citazioni dei lavori influenzati da questi passi che Charles ha raccolto nelle sue varie edizioni del *Libro di Enoc* ne scelgo una sola, particolarmente indicativa:

stato offerto dal *Libro di Baruc* dove si legge: « Là vissero anticamente quei giganti famosi, d'alta statura e ben addestrati nel fare la guerra » (3,26).

[33] O con quelli del pantheon nordico, come nel *Beowulf* dove, come scrive J.R.R. Tolkien « they are directly connected with Scripture, yet they cannot be dissociated from the creatures of northern myth, the everwatchful foes of the gods (and men) ». (*Beowulf: The Monsters and the Critics*, British Academy Lecture, London, 1936, p. 27).

[34] Il *Libro di Enoc* fu redatto parte in aramaico e parte in ebraico. Le citazioni sono tratte dalla traduzione inglese di R.H. CHARLES, *The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament in English*, 2 voll., Oxford: Clarendon, 1913, vol. II, rispettivamente p. 192, p. 233 e pp. 233-234.

> « 'Jared[35] continued to teach his children 80 years, but after they began to go down from the Holy Mountain... and to mix with the children of Cain'. Genun had taught the children of Cain to make musical instruments and induced them to commit all kinds of wickedness, and finally 'took iron and with it made weapons of war' » (2,19)

tratta dalla traduzione del testo etiopico del *Libro di Adamo*, uno scritto apocrifo di cui esistono varie redazioni e dove più avanti si legge:

> « 'Certain wise men of old wrote concerning them (the giants) and say in their books that angels came down from heaven and mingled with the daughters of Cain who bare unto them these giants. But those wise men err in what they say... They were children of Seth'. » (3,4)[36]

Un discorso a parte meriterebbero le varie espressioni del *Beowulf*, che vanno comunque divise in due gruppi: quelle come « giganta geweorc » (v. 1562) e « enta aergeweorc » (v. 1679), che si riferiscono alla misteriosa spada con cui Beowulf uccide la madre di Grendel e quelle (ad esempio v. 1558 e v. 2616) che Klaeber definisce frutto di « falscher analogie »[37] e secondo Kaske rappresentano « references of a quite different kind-echoing extremely conventional formulas »[38]. Ritengo comunque che si sia dato un peso eccessivo a questo gruppo di frasi che ben poco aggiungono alla leggenda della invenzione delle armi da parte dei giganti, le prime perché troppo specifiche, le altre perché troppo vaghe e stereotipate.

---

[35] Discendente di Adamo nel ramo di Set, secondo la *Genesi* 5,16.

[36] *The Ethiopic Book of Adam and Eve*, ed. Malan, 1882, citato da R.H. CHARLES, *The Book of Enoch transl. from the ed.'s Eth. Text*, Oxford: Clarendon, 1912, pp. XCIV-XCV.

[37] FR. KLAEBER, *Die christlichen Elemente im Beowulf*, II in « Anglia », XXXV (1912), pp. 249-270, VI. *Cain, die Giganten und die sintflut*, p. 261, n. 1.

[38] R.E. KASKE, *The Eotenas in « Beowulf »* in R.P. CREED, ed. *Old English Poetry*, Providence (Rhode Island): Brown Univ. Press, 1967, pp. 285-310, p. 310, n. 40.

È interessante notare come l'autore si limiti a descrivere un unico particolare del delitto: il sangue di Abele. L'immagine del sangue che intride la terra e da cui scaturiscono simbolicamente tutti i mali è potente e particolarmente felice. Lontana dal freddo didatticismo del *Salomone e Saturno*:

> « Saga me forhwam stanas ne sint berende.
> Ic ðe secge, forðamðe Abeles blod gefeol ofer stan,
> ða hine Cain his broþor ofsloh mid anes esoles cinbane. »[39]

(Dimmi perché le pietre non generano frutti. Io ti rispondo perché il sangue di Abele cadde su una pietra, quando suo fratello Caino lo uccise con una mandibola d'asino). È invece partecipe di quella serie di connessioni medievali secondo le quali la vita aveva sede nel sangue (« solo non mangerete carne che abbia ancora la vita sua, cioè il sangue. », *Gen.* 9,4) e berne era quindi cosa empia, azione diabolica. Nel Vecchio Testamento si susseguono le ingiunzioni a non bere il sangue degli animali e delle vittime sacrificali (*Gen.* 9,4; *Lev.* 3,17; 7,26.27; 17,10.14; 19,26; *Deut.* 12,16.23; *1 Sam.* 14,32) e la proibizione viene ripetuta anche nel Nuovo Testamento (*Atti.* 15,20; 21,25). Re Alfredo incorpora tale divieto tra le sue leggi, Beda ne discute nei suoi scritti teologici, Aelfric, Wulfstan e gli altri scrittori di omelie continuano ad ammonire in questo senso il loro pubblico. Né l'autore del *Beowulf* manca di attribuire a Grendel anche questa infamia: il mostro infatti dopo aver ucciso Hondscioh infierisce sul suo corpo bevendo il sangue che scorre dalle ferite (v. 742). Bere il sangue era ritenuto un crimine orribile, peggiore dell'omicidio stesso, e da commentatori medievali, quali Origene ed Atenagora, era considerato proprio di quei demoni originati dai gi-

---

[39] Dal *Salomone e Saturno* del Ms. Cotton Vitellius A. XV, foll. 86b-93b. J.M. KEMBLE ed., *The Dialogue of Salomon and Saturnus*, London, 1845, p. 186. Ugualmente aride le considerazioni della *Genesi* ags. (vv. 1015b-1017a) che ripetono quasi testualmente le parole della *Genesi* 4,11.12.

ganti periti nel diluvio universale; credenza che trae origine dal *Libro di Enoc* (15,8.9, 11.12) dove pure i giganti vengono dipinti a tinte fosche e sono accusati anch'essi di divorare carne umana e di bere sangue (7,2.5). La ricerca, come si può vedere, si svolge su cerchi concentrici: ancora una volta siamo arrivati allo stesso gruppo di concetti, inscindibilmente fusi nel pensiero medievale.

Descritto il delitto di Caino il poeta muta la prospettiva: la scena si allarga immediatamente ad abbracciare l'intera terra, il destino comune di tutti gli uomini. L'odio che dilaga nel mondo viene anch'esso personificato. L'invenzione delle armi da parte dei giganti viene rappresentata in maniera dinamica: i nuovi strumenti di morte invadono rapidamente tutta la terra, descritti ed individuati da un unico attributo: il rumore che essi producono e che l'autore riesce a comunicarci mediante un appropiata scelta verbale. All'autore dei *Versi Gnomici* o, forse, ad un interpolatore [40], va perciò riconosciuto il merito di essere riuscito a concertare abilmente una breve divagazione di natura espositiva e di tono moraleggiante, cui spero di aver restituito, se non la forma primitiva, almeno la coerenza originaria.

PATRIZIA LENDINARA

[40] Come farebbe pensare lo stretto legame che intercorre tra il v. 191a (« geara is hwaer araed ») e il v. 201a (« gearo sceal guþbord ») e che viene appunto spezzato da questo brano.

DIBATTITI E DISCUSSIONI

POLITICITÀ DEL TEATRO DI FRANZ GRILLPARZER: CONTRIBUTI A UNA DISCUSSIONE NEL CENTENARIO DELLA MORTE *

GRILLPARZER E LA LUNGA VIA CHE PORTA AL MITO

Queste pagine introduttive mirano principalmente a fornire un concreto punto di partenza alla discussione sulla contestata politicità del teatro grillparzeriano. Naturale è apparso il ricorso, per un orientamento di fondo, proprio all'ultima fra le tragedie dello scrittore viennese, a quel *Bruderzwist in Habsburg* in cui il carattere problematico dell'agire politico viene esplicitamente tematizzato (e felicemente si ripercuote sulla significativa problematicizzazione della forma drammatica tradizionale).

Il nostro punto di partenza sarà dunque il *Bruderzwist*, che del resto è il capolavoro dello scrittore austriaco, ma cercheremo di formularne il tema in termini atti a illuminare l'intera parabola del teatro di Grillparzer. La struttura fondamentale della tragedia grillparzeriana (ché, quasi senza eccezioni, è di tragedie che si deve parlare) appare quella basata sulla irrisolta antinomia fra la necessità dell'agire e la perplessità di fronte alle imperscrutabili ripercussioni dell'azione. Una volta che da una de-

* I contributi qui pubblicati si rifanno a un convegno svoltosi il 23 novembre 1972 presso l'Istituto Austriaco di Cultura in Roma, in occasione del centenario grillparzeriano.

liberazione, per quanto ponderata e faticosa, sia scoppiata la scintilla dell'azione nuova, l'agente non può più contenerla nei limiti inizialmente previsti. L'azione travalica ogni confine e, in una serie non prevedibile e soprattutto non governabile di ripercussioni, coinvolge quella compagine rigida, inelastica che è la situazione reale di partenza. Tale compagine a ogni contraccolpo rivela la sua struttura non organicamente unitaria ma frutto pluristratificato di meccaniche sovrapposizioni e quindi esposta, pur nella sua pesante presenza, al continuo rischio di sfasciarsi rovinosamente.

Chi abbia presente il *Bruderzwist*, sa che con tale formula interpretativa non ci si muove su un piano astrattamente definitorio della volizione e che anzi Grillparzer aveva come costante punto di riferimento la complessità storica della realtà austriaco-absburgica in cui viveva.

Più urgente è semmai documentare, almeno per accenni, che questo nodo è presente, nella sua tragica e pur statica antinomicità, anche laddove esso non appare tematizzato in maniera così esplicita e così esclusiva come in *Ein Bruderzwist in Habsburg*.

Più facile risulterà la dimostrazione nel caso della tragedia gemella, la *Libussa*, anche se inizialmente qualche imbarazzo può venir suscitato dal ben diverso, anzi opposto taglio drammatico delle due opere. In effetti nel *Bruderzwist* ci troviamo di fronte a una precisa rispondenza fra l'accennata struttura e l'azione scenica: la faticosa coscienza della necessità-impossibilità di agire senza rischiare di travolgere tutta un'impalcatura estremamente complessa, trova il suo più congeniale riscontro nella complessità senile della struttura psicologica del sovrano e della composita realtà del suo stato tardo-imperiale. In *Libussa* manca invece ogni riscontro ché ci troviamo, anzi, all'aurora della storia, in un momento in cui non sembra possibile ipotizzare ripercussioni dell'agire che rimettano in causa antichi, macchinosi equilibri, in effetti ancora inesistenti. Tutto è nuovo e vergine, la realtà storica è ancora da fondare, siamo anzi ancora al di qua della soglia della storia e della civiltà. Ma il punto è proprio questo: il

dramma è quello della fondazione di Praha, la città il cui nome significa soglia e la cui nascita significa appunto il superamento della soglia che porta dalla pre-istoria alla storia. Se nella precedente società organica agrario-sacerdotale non c'era bisogno — o così sembrava — che nulla venisse programmaticamente compiuto, perché tutto pareva farsi di per sé, naturalmente, il nuovo mondo politico-cittadino di Primislaus si presenta in apparenza — o più esattamente in prima istanza — come la sede più favorevole al trionfo della risoluta azione individuale, libera da ogni contrappeso e contraccolpo. Ma a più lunga scadenza proprio questo mondo della libera azione si rivelerà soggetto in maniera schiacciante alla legge delle inevitabili ripercussioni a catena, ripercussioni cui non è più dato sfuggire, una volta che il primo passo sia stato compiuto, che la soglia sia stata varcata: proprio dall'affermazione della libera azione individuale scaturirà, con paradossale ma necessario capovolgimento, un mondo anonimamente collettivo e massificato che va al di là degli orizzonti della realtà austriaco-absburgica per presentarsi, nella visuale di Grillparzer, quale universale affermazione definitiva di una struttura sociale fattasi ormai inumanamente rigida e inelastica. Il recupero di questo essenziale momento della perplessità di fronte al futuro (insito nell'antinomia da cui siamo partiti) avviene per altro in *Libussa* per tramiti molto più complessi (ma, da un punto di vista drammaturgico, anche più complicati e addirittura stentati) che non nel *Bruderzwist*. La prospettiva aurorale si risolve, tramite l'uso tutt'altro che ingenuo della forma profetica, nell'anticipazione di una prospettiva apocalittica da tempi tardi, non che maturi: grazie a questo anche troppo consapevole ὕστερον πρότερον drammaturgico apparirà chiaro che l'azione libero-necessaria di Primislaus, in apparenza così ragionevole, anzi luminosamente umana, ha invece dato l'irrevocabile avvio a uno sviluppo destinato a culminare nell'affermazione di una rigida e pesante struttura sociale oppressiva (e forse è superfluo notare che Grillparzer avverte l'aborrita realtà nazionale e/o comunista, di cui presagisce l'affermazione, non come segno di un

aurorale ' secol si rinnova ' ma anzi come frutto di una tardissima decadenza).

Non meno essenziale si confermerebbe il nodo strutturale da cui siamo partiti se si ripercorresse ulteriormente a ritroso l'intera parabola creativa del drammaturgo austriaco. In questa sede ci limiteremo, per altro, a due soli ulteriori esempi.

Cominceremo da *Der Traum, ein Leben,* in cui — come giustamente osserva Piero Rismondo — in forma fiabesca si cela un acuminato ' in tyrannos ', o più propriamente la contestazione di quella tentazione tirannica che si annida in fondo al cuore anche del più sprovveduto Rustan. Rimane da chiedersi perché il potere non venga qui visto semplicemente come dimensione pericolosa ma in sostanza fisiologica della convivenza umana, ma invece si colori di tonalità magicamente sinistre. Ciò si verifica perché esso viene avvertito quale entità radicalmente avulsa dall'effettivo àmbito d'esperienza del singolo, sia esso Rustan o il funzionario e poeta drammatico austriaco Franz Grillparzer. Se perciò ipotizziamo, almeno nella fiaba, che il potere possa un giorno ricadere nelle mani di un Rustan, sarà inevitabile che quel potere — oltre e contro la volontà iniziale dell'individuo che pure si trova ormai inestricabilmente coinvolto in quel gioco — si configuri come una realtà imperscrutabile e ingovernabile, estranea a chi pur sembra disporne. Il potere si presenta come una realtà minacciosa perché esso è — nel senso più letterale della parola — alienante e cioè tale da trasformare il suo portatore in qualche cosa di diverso da ciò che egli era e ' naturalmente ' sarebbe stato, in un tiranno. Ancora una volta il dramma si accende con la scoperta che, una volta scatenatasi l'azione, non c'è più modo di arrestarne le imprevedibili ripercussioni a catena. In *Der Traum, ein Leben* la prospettiva è però doppiamente diversa rispetto alle tarde tragedie e in genere ai drammi storici di Grillparzer: in primo luogo c'è da osservare che nella fiaba la prospetiva politica si ribalta continuamente nelle dimensioni personali del problema (ma appunto ai nostri fini è importante proprio l'accertamento che anche il ricco, pur se non prevalente, filone ' privato ' di questo

teatro è dominato dal nodo strutturale da noi proposto alla discussione); in secondo luogo si deve precisare che per *Der Traum, ein Leben* non è esatto dire che non c'è modo di arrestare le ripercussioni dell'agire. Non ci s a r e b b e modo, se l'azione fosse irrevocabile, ma la chiave espressiva non è in questo caso quella tragica, bensì quella del sogno o cioè poi di una fiaba: ad essa, per la sua natura di fiaba culta e letteraria, manca quell'elemento cogente che è proprio della tragedia (e anche, è ovvio, della ben diversa logica delle fiabe ' popolari ') e che rende irrevocabile e irreversibile il primo passo, una volta che lo si sia compiuto. Ed è noto che proprio a questa fiabesca attenuazione del tragico si deve quel finale del *Traum* che è certo una delle parti più propriamente ' Biedermeier ' in Grillparzer, là dove la programmatica amputazione di ogni prospettiva pubblica si fa lirica garanzia che una via di uscita dall'antinomia è pur ipotizzabile — nella preventiva rinunzia ad ogni azione.

Ben diversa è la soluzione che viene offerta in *Das goldene Vließ,* il più complesso organismo drammatico che mai Grillparzer abbia ideato, che qui costituirà l'ultimo anello nella catena di esempi da noi trascelta. Il nodo è sempre quello da cui siamo partiti, anche se va ricercato in mezzo alla varia trama di motivi che arricchisce un tessuto così ampio. Ci limiteremo, per brevità, al culmine della trilogia, alla *Medea.* A questo punto dell'azione, il dramma appare basato sull'incomprensione fra la donna che si presenta quale portatrice dei sacri valori larici (o che più esattamente — e questa è poi la ricchezza del personaggio — tenta di recuperarsi a una ' normalità ' di vita che in quei valori trova il suo supporto e nello stesso tempo il suo limite) e l'uomo, in fondo mediocre e meschino ma intraprendente ed estrovertito, anche se non naturalmente estroverso, il quale sempre più si identifica, immiserendosi, col proprio tentativo di raggiungere un'affermazione sociale. La contrapposizione risulta autenticamente tragica (ed esige perciò non una veste dimessamente borghese ma l'altezza del coturno tragico), perché radicalmente necessaria, una volta che Giasone — pur natural-

mente aperto al fascino oscuro di Medea — ha compiuto il primo passo che lo allontana da lei, inserendolo nella ben diversa logica del successo. Una volta compiuto, quel primo atto non può non rimettere in discussione tutti i complicatissimi equilibri preesistenti. Che Giasone divenga un ' Versager ' nell'amore, non rappresenta se non l'altra faccia della sottomissione di tutta la sua umanità alla tattica machiavellica dell'affermazione sociale. Dalla sua pretesa, anche troppo coronata dal successo, di ridiventare un uomo normale, non più uno sbandito, un segnato a dito a causa dei suoi legami con la maga, scaturisce con logica ineccepibile l'emarginazione di costei, bollata dalla società come esponente di un livello anche razzialmente inferiore, nel momento stesso in cui Giasone le nega una volta per sempre il riconoscimento di essere, proprio lei, il tramite, proprio per lui, di una ' reine Menschlichkeit ' forse barbarica ma certo ben più autentica. Giasone, facendosi forte della necessità e ' umanità ' di quel suo primo passo, non si renderà mai conto, fino al potente e sconcertante finale, di quanto profondamente si ripercuota in ogni suo atteggiamento quel processo di disumanizzazione. Egli, pur a suo modo in buona fede, è imperscrutabilmente trascinato — ciò che è ben più grave — a non più riconoscere, lui, in Medea, quella carica di umanità, e con ciò in effetti la spegne nel cuore di lei, fino a che essa risuscita, dopo il misfatto, solo nella meditazione finale.

Manca qui l'opportunità di analizzare dal nostro punto di vista anche le altre opere di Grillparzer. Confidiamo per altro di aver fornito, già con le considerazioni precedenti, una sufficiente documentazione del nodo centrale da cui siamo partiti. Su questa base risulterà possibile, se non ci inganniamo, anche una più esatta collocazione storica di Grillparzer nello sviluppo della parabola austriaco-absburgica, in un momento che è ancora ben lontano dal gioco, a volte lieve a volte ' hintergründig ', con la dissoluzione imminente e tanto più dal nostalgico o satirico o angosciato mito post-absburgico dell'Austria e della Mitteleuropa. L'Austria, nelle cui coordinate si muove Grillparzer, è ancora una presenza macchinosa, pesante, squilibrata e di cui

pure è inconcepibile ipotizzare concretamente la scomparsa. Proprio questa ottocentesca presenza insieme massiccia e precaria può chiarire come il modo grillparzeriano di rappresentare la realtà si disponesse naturalmente nelle forme antinomiche su cui abbiamo insistito e che — giova ribadirlo — si basano appunto sulla perplessità di fronte alle imperscrutabili ripercussioni di ogni azione umana ma, anche e non meno, sulla riconosciuta necessità dell'agire. Accentuare solo uno dei due momenti antinomici (e in genere, non certo a caso, ciò si verifica proprio per il primo di essi) vuol dire in sostanza accostare arbitrariamente Grillparzer a Stifter e cioè accentuare in maniera tendenziosa l'importanza, anche per Grillparzer, della ' Sammlung ' e dell' ' Ehrfurcht '. Indubbiamente il raccoglimento e il rispetto di fronte all'incombente, massiccia realtà sono elementi che, decisivi per Stifter, risultano ineliminabili anche dal mondo di Grillparzer. In costui però è non meno viva la coscienza che né ' Sammlung ' né ' Ehrfurcht ' sono sufficienti: è ben significativo che, anche nelle tragedie più tarde e più ' reazionarie ', una Libussa non possa — sul piano dell'azione immediata — ricusare la sua benedizione a quell'atto gravido di destino e di rovina cui si accinge il suo sposo Primislaus, mentre nel *Bruderzwist* la sapientissima inerzia imperiale non vale in definitiva a esorcizzare per sempre lo scoppio della guerra dei trent'anni. Dall'antinomia, in sostanza, non è data via d'uscita e proprio in ciò risiede il carattere tragico dell'opera di Grillparzer.

Quanto si è fin qui detto potrebbe costituire un'adeguata base di discussione sulla politicità del teatro grillparzeriano, se le nostre considerazioni, fin qui limitate al fondamentale nodo drammatico-ideologico, non rischiassero di favorire un'arbitraria sopravvalutazione di una supposta capacità di questo teatro di ' rispecchiare ' in termini drammatici la realtà socio-ideologica dell'Austria. Una spregiudicata rilettura dei testi non potrebbe che risultare estremamente delusiva. La effettiva veste drammatica appare la meno adeguata a quella supposta funzione di ri-

specchiamento. Lo hiatus fra ' veste ' e ' messaggio ' appare così ampio da suggerire l'idea che una soluzione soddisfacente sia possibile solo impostando diversamente il problema di ciò che possa costituire il ' messaggio ', la funzione di rispecchiamento di un'opera espressiva.

Il problema è di grande delicatezza, sia per le sue ripercussioni metodologiche, sia per i possibili sviluppi della nostra indagine sulla politicità del teatro di Grillparzer: ciò giustificherà un'analisi il più possibile accurata della questione. Proponiamo di vagliare, preliminarmente, quelle che, nelle coordinate di un gusto ottocentesco, si sarebbero potute presentare come le vie più funzionali, le vie maestre per tradurre in forme drammatiche il contenuto di quel ' rispecchiamento '.

La prima, la più ovvia, si direbbe quasi la più... logica, appare quella di un cronachistico realismo viennese che incarni l'accennato nodo antinomico in diversi personaggi disposti ai vari livelli della vita contemporanea: e viene spontaneo pensare prima di tutto alle figure dell'intellettuale, del funzionario, del piccolo borghese, attinte alla realtà viennese, figure che indubbiamente — e lo abbiamo sottolineato noi stessi — sono in qualche modo presenti nella preistoria dell'elaborazione drammatica compiuta da Grillparzer. Basta però immaginarsi concretamente la temperie stilistica, da dramma naturalistico o da commedia, in cui potrebbero (o dovrebbero) agire e soprattutto parlare queste incarnazioni di un ipotetico impatto cronachistico con la realtà contemporanea, perché risulti immediatamente chiaro che questa *non* è la via seguita da Grillparzer.

Tanto meno risulta una qualunque pezza di appoggio che possa in qualche misura documentare una preferenza per un altro, più denso tipo di realismo, quello che, non senza qualche semplificazione, potremmo chiamare dialettico e cioè volto a cogliere nella sua necessità e nelle sue contraddizioni il gioco delle forze contrapposte e dei loro riflessi ideologici.

Sembra rimanere allora un'altra chiave, quella lirica, che dovrebbe basarsi sulla capacità di dar voce all'eco soggettiva di questo irrisolto dramma epocale: ma se c'è

un drammaturgo profondamente antiromantico, proprio nel senso del più radicale rifiuto di ogni lirismo, questi è senza dubbio Grillparzer.

Sarebbe forse possibile escogitare qualche altro esercizio di questa sorta di paradossale precettistica a posteriori, ma il gioco ormai risulterebbe ozioso, dato che a questo stadio dell'indagine un punto pregiudiziale si può ritenere, a nostro avviso, acquisito, e cioè che il linguaggio drammatico di Grillparzer per l'appunto non si sviluppa in funzione di quel famoso rispecchiamento. La via, da lui effettivamente seguita, del ' rivestimento mitico ' — certo profondamente ottocentesca — appare già a primo sguardo ben diversamente orientata.

Non saranno qui necessari particolareggiati discorsi per chiarire che cosa si debbe intendere per ' rivestimento mitico '. Usiamo la parola nel suo senso più lato, applicandola a ogni trasposizione della realtà di fatto a livelli, comunque, non immediatamente attuali. Dal punto di vista dell'azione tali livelli si riducono sostanzialmente all'ambito greco (mitico o letterario), fiabesco, storico (absburgico o più latamente mitteleuropeo), mentre sul piano della tecnica drammatica Grillparzer risulta applicare un eclettismo non meno nemico di ogni immediatezza attuale, che va dal ' Seelendrama ' goethiano alla tragedia ideale di Schiller fino alla tradizione barocco-spagnola e a quella specificamente viennese. Il peso che queste due constatazioni, apparentemente esteriori oltre che puramente formali (veste ' mitica ' + forme ecletticamente tradizionali) hanno invece a nostro avviso sul concreto atteggiarsi del linguaggio drammatico di Grillparzer è quanto cercheremo di chiarire, almeno per accenni, a conclusione del nostro discorso.

Beninteso, non saremo noi a negare che almeno in parte tale peso si debba considerare negativo, mistificatorio, frutto e sorgente insieme di un certo tono accademico e polveroso che aduggia a prima vista certi aspetti dell'opera di Grillparzer. Ciò che però va vigorosamente negato è che ciò ci autorizzi ad operare una netta distinzione fra questo travestimento mistificatorio e un supposto nucleo autenticamente reale e realistico, frutto di una capacità poten-

ziale di rispecchiamento parzialmente compromessa poi da quel travestimento. È necessario invece precisare che, nel bene e nel male, rivestimento e nucleo nascono a un parto, in un reciproco condizionamento senza residui. L'alternativa che si offre al critico è o di respingere in blocco l'organismo drammatico costruito da Grillparzer, in quanto giudicato irrimediabilmente mistificatorio, o viceversa di accettarlo per cercare poi di intenderne l'interna necessità d'articolazione.

Nella parte finale di questa introduzione cercheremo di accennare almeno schematicamente quale sia tale articolazione. La prima, più evidente funzione che occorre riconoscere al rivestimento mitico in Grillparzer si può definire, in termini ancora generali, una funzione culturalizzante del processo drammatico. Grazie ad esso, cioè, nella sua genesi e nel suo sviluppo viene coinvolta tutta una tradizione storica e culturale appunto (e anche formale) senza il cui apporto non sarebbe stato possibile a Grillparzer dare al nodo drammatico ampiezza di respiro, larghezza di risonanza, pregnanza di riferimenti, in una parola, una adeguata ' dignità ' teatrale (il termine, molto ottocentesco, è appunto il più adeguato alla cosa).

Il rivestimento mitico viene cioè a delimitare, come ampia e solenne cornice, il campo in cui si svolgerà il dramma. Solo la pesante, rigida cornice storica e/o mitica può trasformare il caos delle mille spinte e controspinte, che si generano come ripercussione dell'azione, in quella ricca e pluristratificata nettezza di contorni rappresentativi cui si deve la possibilità stessa di proiettare la problematicità storica nelle forme di una traiettoria drammatica.

Certo è facile — ed è giusto — dire che tale rivestimento viene ad avere una funzione mistificante rispetto all'urgenza reale e realistica di quella stessa antinomia. Ma proprio questo è il punto: a nostro avviso un tale effetto procrastinante è quello da cui scaturisce la ricchezza drammatica dell'opera. Non sarà, anche in questa circostanza, arbitrario partire dal *Bruderzwist*, ove tale sviluppo appare esplicitamente tematizzato: il lunghissimo testo tragico vive infatti quasi esclusivamente della possibilità di insistere, con ossessiva lentezza, proprio sull'equilibrio, sempre instabile e pure sempre di nuovo provvisoriamente ricostituito, fra i due contrapposti momenti dell'antinomia, fra necessità dell'azione e perplessità angosciata di fronte alle sue imperscrutabili ripercussioni. Il mordente realistico di un'impostazione legata all'attualità cronachistica (un'impostazione in cui per es. un Giasone sarebbe semplicemente l'arrivista viennese o in cui, comunque, il nome greco si ridurrebbe a un'etichetta esteriore, tolta la quale immediatamente sarebbe possibile attingere, senza remore e senza residui, il personaggio ' reale ') avrebbe, per la sua stessa nudità e povertà d'echi, forzato una scelta precipitosa, del tutto estranea all'impostazione drammatica di Grillparzer e, sia aggiunto per codicillo, alla realtà dell'Austria del ' Vormärz '. Ne sarebbe riuscita arbitrariamente semplificata la rappresentazione sia di quell'essenziale momento della perplessità sia del non meno essenziale affiorare all'orizzonte drammatico di una struttura reale esperita nella sua pluristratificata rigidità. Solo il rallentato protrarsi della tensione spiega l'affermarsi, sulla base ideologica che abbiamo indicato, delle strutture drammatiche che risultano di fatto tipiche per quasi tutto Grillparzer.

La prima di tali strutture si basa sulla tensione che si genera fra la tendenza a un'accentuata linearità parabolica nello sviluppo dell'azione (che è evidentemente la forma più efficace per rendere la successione incalzante delle minacciose, incontrollabili ripercussioni dell'azione iniziale) e la sospensione di ogni sviluppo dovuta al riproporsi in ogni fase, del paralizzante momento antinomico. Ora, qualunque interpretazione che non sia in grado di rendere conto di questa essenziale tensione, denuncia con ciò stesso il suo carattere di ricetta prefabbricata e tendenziosa.

Ancora più essenziale è l'altra struttura, che solo nell'accennato contesto critico acquista pieno rilievo e attendibilità: alludiamo a quello che rappresenta la meta di quel momento della sospensione antinomica, e cioè al tentativo ricorrente in Grillparzer di individuare, come frutto di quella perplessità e sospensione, il miracoloso momento in cui la deliberazione si brucia e si incendia nella purezza

pre-istorica, a-storica, del sorgere dell'azione. È il momento della nostalgia di ciò che è puro, aurorale, nostalgia che — evidentemente — in una temperie storica, culturale, ideologica e di gusto complessa come quella del ' Vormärz ' non ha nessuna possibilità di essere soddisfatta, ma che è pur innegabile componente del mondo drammatico di Grillparzer (e di tutta la letteratura austriaca a cavallo del '48, a cominciare da Stifter). È chiaro che in tale contesto risulteranno inaccettabili tutte le interpretazioni irrazionalistiche di tale momento, interpretazioni di marca variamente fenomenologica o archetipizzante che arbitrariamente (ma certo non casualmente) attribuiscono a Grillparzer proprio una siffatta miracolosa capacità di riattingere a un tratto la sfera elementare del primigenio. Va però detto che tali interpretazioni hanno comunque il merito di aver almeno additato il problema e cioè l'esistenza, come fattore drammaticamente strutturante, non certo di quel miracolo primigenio ma della nostalgia per esso. Per altro una retta interpretazione dovrà parlare non di un'inesistente parusia e neanche di una semplice nostalgia (qualificazione che fra l'altro riuscirebbe poco significativa perché a livello psicologico-biografico), ma piuttosto di un faticoso tentativo di riconquistare quella dimensione ' innocente '. Tale tentativo faticoso e cultissimo, si realizza in Grillparzer attraverso un'opera di scavo e di successive approssimazioni, basata principalmente sullo strumento mediatore per eccellenza, l'intelletto. Di qui l'impalcatura riflessiva e intellettualistica che tanto colpisce a prima lettura in Grillparzer. Può sembrare che tale impalcatura costituisca — e in un certo senso effettivamente costituisce — un limite dell'ispirazione grillparzeriana, ma a uno studio più approfondito essa si rivela tramite necessario di questa faticosa conquista. Il mondo mitico e archetipico della libertà dell'azione (quello che Fülleborn ha chiamato il 'Geschehen ' contrappone al ' Geschehnis ') è tutt'altro che sicuro possesso di Grillparzer. Il suo è piuttosto il faticoso iter che può solo porsi come meta lontana la purezza mitica della libera azione, esente dai pesanti condizionamenti

della storia ma che poi è vivo come linguaggio drammatico solo nel suo tormentato procedere (e nel suo frequente inciampare).

Sicché il cosiddetto rivestimento mitico, ben lungi dal risolversi in un negativo travestimento mistificatorio, idealmente eliminabile da chi sia alla ricerca del nucleo reale dell'effettivo rispecchiamento, si conferma momento essenziale di una trasposizione senza la quale non sarebbero state formulabili e realizzabili (o anzi addirittura concepibili) le coordinate del discorso drammatico di Grillparzer e, a ben vedere, anche della sua posizione ideologica.

Ché quanto si è detto comporta anche delle conseguenze ideologiche precise. Da un lato crediamo che sia ormai più difficile pretendere di insistere nell'ozioso gioco volto a individuare in Grillparzer le tracce, magari semicancellate, di una demistificatrice carica dialettica. Dall'altro lato però dovrebbe risultare ormai non meno insostenibile l'opposta pretesa di idoleggiare in Grillparzer un ennesimo sacerdote del raccoglimento e del rispetto di fronte alla complessa compagine della realtà esistente o magari l'avventuroso scopritore di fenomenologiche categorie astoricamente umane. Tali pretese risultano infatti incompatibili con la struttura su cui abbiamo voluto attirare l'attenzione, struttura viceversa che vive, come si è detto più volte, proprio del drammatico impatto fra la perplessità di fronte alle possibili ripercussioni dell'azione nuova e la coscienza che tale azione è comunque necessaria. A livello drammatico ciò significa — ben lungi da uno statico appagamento — l'insorgere del bisogno di una rimeditazione rinnovatrice di ciò che è pesantemente esistente — anche se questa rimeditazione non ha in Grillparzer prospettive di esiti concretamente risolutivi. Quali siano poi in concreto i contenuti di tale insoddisfatta ma innegabile esigenza di rinnovamento o comunque di rimeditazione critica e tutt'altro che conformistica, risulta a più riprese dai drammi stessi: ma una fonte ancora più abbondante è costituita dai diari e dagli altri scritti critici che meriterebbero di venir studiati finalmente anche per-

ché costituiscono il più interessante materiale austriaco ottocentesco di una meditazione ideologica spesso ispidamente monologizzante, ma insieme capace di rimettere in discussione molti apparenti tabù.

LUCIANO ZAGARI

DIE POLITISCHE VISION IN GRILLPARZERS DRAMEN

Im Kreise von Wissenschaftlern — Germanisten, Literaturhistorikern — nahe ich mich Franz Grillparzer in meiner Eigenschaft als Theaterkritiker, und als *solcher* frage ich mich, was seine Dramen mir sagen. Diese vorsätzliche Einengung eines ungemein vielschichtigen Themas schließt Seitenblicke nicht aus.

Man hat Grillparzer Denkmäler errichtet, hat Straßen nach ihm benannt, aber neben dieser offiziellen Anerkennung unterlag sein Œuvre einer schwankenden Wertung. Ich glaube festgestellt zu haben: Zwischen der jeweiligen *künstlerischen* Ab- und Aufwertung des Œuvres und der *politischen* Einschätzung des Dichters besteht offensichtlich ein gewisser Zusammenhang, je nachdem, ob man ihn als einen Kämpfer für Geistesfreiheit gegen den Obskurantismus reklamierte oder als Abtrünnigen von seinen ursprünglichen Freiheitsideen, als konservativ bis reaktionär verschrie, ob man ihn zum « Repräsentanten » Österreichs erhob oder des « Servilismus » Habsburg gegenüber bezichtigte. Ich erinnere da an Ferdinand Kürnbergers böses Wort von « Pharaos Hofrat », der zu werden es Grillparzer vorgezogen habe, statt sein Volk gleich Moses aus der Knechtschaft zu führen.

Tatsächlich hat Grillparzer die politischen Ereignisse des Tages eifrig verfolgt und zu ihnen in seinen Aufzeichnungen, nicht zuletzt in seinen Epigrammen grimmig Stellung bezogen. Unter seinen Stücken aber findet sich nur eines, das sich in unmittelbarem Sinn als politisch bezeichnen läßt: das polemische bis satirische Fragment *Alfred der Große*. Grillparzer war damals 21 Jahre alt,

Hauslehrer beim Grafen Seilern. Er tarnte das Manuskript als « Übersetzung aus dem Englischen », also als eine Art Sprachübung, da — wie er in Der Selbstbiographie schreibt — « jedes Zeichen eines eignen poetischen Talents den alten Grafen in seiner Meinung, daß ich ein Jakobiner sei, bestärkt haben würde ». Scheinbar von der Invasion Englands durch die Dänen ausgehend und unter recht durchsichtigen, mehr oder weniger historischen Decknamen wird hier der engstirnige Klerikalismus des Kaisers Franz und das feige und unfähige Verhalten der österreichischen Staats- und Heeresführung während der Invasion durch die Truppen Napoleons angeprangert. Als der tapfere Alfred — gemeint ist der Erzherzog Johann — sich anbietet, den Vortrab des englischen Heeres zu führen, lehnt dies der König — gemeint ist der Kaiser Franz — ab und verkündet: « In Gottes Namen Streiten bringt Gewinn, / drum würdger Bischof, führet ihr den Vortrab, / auf daß euer Gebet die Feinde schlage [...] ». Die Folge ist die totale Niederlage. In seiner Bedrängnis jammert der König: «Ach, wie sind / die Zeiten doch so grausenvoll verändert, / ein König soll jetzt selber denken, handeln, / davon sprach mein Hofmeister keine Silbe, / das ist ja gegen Anstand, Etikette ». Der Führer der Dänen, Guthrum — gemeint ist Napoleon — sticht den König einfach nieder, und Alfred, so darf man aus dem vorliegenden Manuskript auf den weiteren Verlauf schließen, organisiert die Resistence. Und vermutlich als ein verkapptes Resistence-Stück wurde *Alfred der Große* während der Hitler-Zeit, 1941, im Rahmen der Festaufführungen anläßlich des 150. Geburtstags des Dichters im kleinen Haus des Burgtheaters, im Akademietheater, gegeben.

Fünf Jahre nach diesem politisch-dramatischen Versuch, 1817, tritt Grillparzer zum ersten Mal mit einem Stück vor die Öffentlichkeit, mit der *Ahnfrau*. Er schrieb es, wie er selbst bekennt, in einer Art Fieberzustand in wenigen Wochen nieder. Ein so hemmungsfreier Schaffensprozeß wird sich bei Grillparzer nie wieder einstellen, und er selbst wird sich seines damaligen, fast möchte man sagen: haluzinatorischen Zustands als eines verloren ge-

gangenen Idealzustands erinnern. Das berechtigt uns zu dem Schluß, daß hier zum ersten Mal eine entscheidende Komponente seines Dichtertums durchgebrochen war und Macht über ihn gewonnen hatte.

Der damalige artistische Sekretär des Burgtheaters Joseph Schreyvogel aber, dem die österreichische Staatsbühne immerhin eine Epoche großen Glanzes verdankt, war mit dem ihm vorgelegten Manuskript nicht recht zufrieden. Gewiß, er erkannte das starke dramatische Talent und sah die Erfolgschancen, denn Geister-, Schicksals- und Räuberdramen waren damals in Mode. Von diesem Standpunkt aus betrachtet hatte die *Ahnfrau* in ihrer ursprünglichen Form allerdings dramaturgische Mängel. So kam es zu den Änderungen, mit denen sich das Stück immer noch durch die Grillparzer-Ausgaben schleppt. Sie verwischen die ursprüngliche Vision Grillparzers, ja verfälschen sie weitgehend. Besser als Schreyvogel durchschaute der große russische Dichter Aleksandr Blok, der das Stück übersetzte, auch in der geänderten Form, um was es da geht. Ich verdanke die nachfolgenden Informationen, die nur bestätigen, was mir schon lange vorher klar geworden war, dem kanadischen Germanisten und Slawisten Edmund Heier von der University of Waterloo, Ontario.

Kurz nach der mißglückten russischen Revolution von 1905 und wenige Jahre vor Ausbruch des ersten Weltkriegs, als die Gesellschaft von einer unbestimmten Angst vor der Zukunft ergriffen war, sah Aleksandr Blok in Grillparzers Stück die Tragödie eines sozialpolitischen Untergangs, des Zerfalls des Adels. In einem Aufsatz über die *Ahnfrau* schreibt er, diese Tragödie könne « nur während der schwarzen Tage verstanden werden, da das Alte immer noch nicht sterben kann, und noch umherschweift [...] und da das Neue sich noch nicht behaupten kann ». Die Gestalt des Jaromir bezeichnet er als einen « Jüngling voll Mut und Kraft », der « sinnlos zugrunde geht wie Dutzende junger Russen, die sich selbst vernichten, weil sie eines ziellosen Daseins müde sind ». Interessant, nicht wahr, in Jaromir einen Vorläufer jener Nihilisten zu erblicken, wie sie Dostojewski in seinen Romanen schildern wird? Blok

sagt dann noch, Grillparzers Tragödie werde « ihre Anziehungskraft so lange behalten, solange die Menschheit Epochen durchleben muß, wie Grillparzer sie erleben mußte und wie wir sie durchleben müssen ». Also Epochen des drohenden Untergangs, der Angst vor diesem Untergang und einer ungewissen Zukunft.

Wie weit entfernt Schreyvogel und seine Zeitgenossen von einer solchen Deutung der *Ahnfrau* waren, bezeugen die von ihm veranlaßten Textänderungen. In der Urfassung ist das Gespenst der Ahnfrau des Grafengeschlechts der Zierotin (der Name wurde erst später in Borotin umgewandelt) eindeutig und ausschließich die Konkretisierung der Angst vor dem Untergang. Durch Zufall ist mir eine Studie über das Gespenst bei *Hamlet* in die Hände gefallen, die der mir nicht weiter bekannte italienische Philosoph und Psychologe N.R. D'Alfonso 1893 verfaßt hat und mit anderen Arbeiten unter dem Sammeltitel *Note psicologiche, estetiche e criminali ai drammi di G. Shakespeare*[1] veröffentlichte. Darin heißt es: « ... oramai la psicologia e la clinica psicologica confermano l'apparizione di tali fenomeni. Però gli spettri sono sempre apparsi ad individui che si sono trovati in particolari ed anormali condizioni psicologiche e sopra tutto in tempi di grande trepidazione degli animi pel sospetto di prossime sciagure private o pubbliche ».

Haargenau diese Situation ist zu Beginn der *Ahnfrau* gegeben: « Fallen seh' ich Zweig' auf Zweige / Kaum noch bleibt der morsche Stamm ». Das Wort « Grab » wird in kurzer Folge dreimal ausgesprochen, im weiteren Verlauf wiederholt und taucht auch in den Varianten « Gruft » und « Wassergrab » auf. In ihrer ersten Rede schon vergleicht die Tochter des Grafen, Bertha, die Winde mit Nachtgespenstern. Der Graf wieder spricht vom Schicksal, das das Geschlecht der Zierotin zum Aussterben verurteilt hat, von den « finsteren Gewalten », die ihr Opfer « zie-

[1] Milano — Depositaria esclusiva: Società Editrice Libraria, MCMXIV.

hen wollen in die Nacht ». In dieser Situation erscheint dem Grafen nach unruhigem Schlaf das Gespenst der Ahnfrau. Und hier nun weicht die spätere Fassung von der Urfassung entscheidend ab. In dieser, der Urfassung, erzählt der Kastellan Günther, der erste treue Diener seines Herrn, den Grillparzer ersonnen hat, von der Ahnfrau: « Sie vergaß zur bösen Stunde / Der vor Gott geschwornen Pflicht. / In den Armen eines Knechtes / Fand sie einstens der Gemahl [...] / Stieß ins Herz ihr seinen Stahl ». Ein einmaliges Vergehen also, ein Zufall, wenn man will, für den sie mit dem Leben büßte. Seither muß sie wandeln, bis das Grafengeschlecht ausgestorben ist. Allein geblieben, nachdem Bertha ihren Vater zur Ruhe geleitet hat, sagt der Kastellan: « Ruhen? — O du guter Herr! / Ruhen mit der Angst im Herzen, / Mit der nagenden Gewißheit, / Daß sich deine Stunde naht. / Nur wenn Unheil droht dem Hause / Steigt die Ahnfrau aus der Klause. / O ich sehe was uns droht [...] ».

Dieser Monolog fehlt in der späteren Fassung. Dafür enthält sie andere, zusätzliche Dinge. Statt von einem Knechte, in dessen Armen die Ahnfrau überrascht wurde, ist nun von einem nicht näher definierten « Buhlen » die Rede, mit dem sie Liebesbeziehungen unterhielt, noch bevor sie « von der Eltern Hand [...] / Zu verhaßter Ehe Bund » gezwungen worden war. Und das « Verbrechen » — ein Wort, das in der Urfassung nicht vorkommt — das « Verbrechen » also, für das ihr Gatte sie bestrafte, war « Wohl das Letzte ihres Lebens, / Aber ach, ihr Erstes nicht ». Das heißt, das Grafengeschlecht, das wir vor uns haben, ist ein « sündiges », ein im Ehebruch gezeugtes. Darum muß die Ahnfrau so lange wandeln, bis dieses Geschlecht ausgelöscht und damit ihre Sünde getilgt ist. Durch den Eingriff Schreyvogels wurde somit aus der Ahnfrau als Konkretisierung der angstvollen Ahnung des Untergangs eine in die Handlung selbst verstrickte Figur. Dieses Verstricktsein wird noch durch die Versicherung des Kastellans bestärkt: « Und in jedem Enkelkinde, / Das entsproßt aus ihrem Blut, / Haßt sie die vergangne Sünde, / Liebt sie die vergangne Glut ». Ein Schuld-und-Sühne-Komplex

wurde in das Stück getragen, den es in der Urfassung nicht gibt. In dieser ist das Gespenst der Ahnfrau — dramaturgisch durchaus modern — ausschließlich eine psychische Projektion.

Nicht der ' Sündenfall ' der Ahnfrau, keine ' Sündhaftigkeit ' des ihr entsprossenen Geschlechts ist in der Erstfassung die Ursache des Untergangs. Der Nihilismus ist es, der Anarchismus. Er betritt in der Beatnik-Gestalt des Jaromir die Szene, des einst von Zigeunern gekidnapten und zum Räuberhauptmann gewordenen Grafensohns. Von den Soldaten verfolgt, die in der Umgebung Jagd auf die Räuber machen, sucht er Schutz in dem Grafenschloß, von dem er nicht weiß, daß es das Schloß seiner Väter ist. Auch hier die Stimmung angstvoller Ahnung: hereinstürzend sagt er in der Erstfassung: « Muß ich denn schon untergehn/ Nun, so mag es hier geschehn! » Sein Erscheinen löst die Katastrophe aus. Sie kommt nicht von außen, denn Jaromir gehört, auch wenn er und die anderen es zunächst nicht wissen, zur Familie. Eine in sich geschlossene Welt zerfällt.

Die Ahnfrau erscheint Jaromir wie der Teufel Iwan Karamasow, er kämpft mit den Dämonen in der eigenen Brust wie Raskolnikow. Er sagt es: « Ja, beschütz mich vor mir selber ». Und er durchbricht die Tabus, das Tabu des Mordes, das Tabu des Inzests, indem er mit haarspalterischem Intellekt argumentiert. Nachdem er erfahren hat, daß der Mann, den er im Zweikampf getötet, sein Vater war, räsoniert er: « Muß der Thäter Mörder seyn?/ Weil die Hand, deas blut'ge Eisen/ Ist d'rum das Verbrechen mein?/. [...] zwischen Stoß und Wunde/ Zwischen Mord und seinem Dolch [...]/Dehnt sich eine weite Kluft [...]/ Unsre Thaten sind nur Würfe/ In des Zufalls dunkle Nacht [...]/Meinen Wurf will ich vertreten/ Aber das nicht was er traf ». Und in der Gruft dann, als er bereits weiß, daß die von ihm geliebte Bertha seine Schwester ist: « Wer sie sey, und wie sie heiße/ Weib und Gattin heißt sie hier ». Und als ihm die Ahnfrau, die Urmutter, entgegentritt, ruft er die in der Letztfassung gestrichenen Worte aus: « Mädchen komm laß uns genießen/ Nichts ist wahr als der

Genuß [...]/Wer fragt nach der Seele Mängel/ Sicher ist mir nur der Leib ».

Die Inzest-Situation mit vorangegangenem Vatermord veranlaßte den der Psychoanalyse verpflichteten, in den Vereinigten Staaten wirkenden Wiener Germanisten Heinz Politzer, von der *Ahnfrau* als vom einem « Oedipus in Wien » zu sprechen. Sicher, auch dieses Motiv läßt sich nachweisen; das Grundmotiv aber scheint mir doch das des Untergangs durch den Nihilismus zu sein.

Grillparzer gestaltet den Jaromir mit spürbarer inneren Beteiligung, so als gestalte er den Jaromir in seiner eigenen Brust. Die Urfassung hat denn einen bemerkenswerten verklärenden Schluß. Als Jaromir tot an der Bahre Berthas niedersinkt und der Hauptmann mit dem Ausruf vorstürzt: « Schon zur Hölle? », antwortet ihm der Kastellan, « flehend und vertrauend mit offenen Armen gegen Himmel blickend»: « Schon bei Gott! » Gott also möge entscheiden und richten, nicht der Mensch.

Damit ist dieser Versuch einer Analyse der *Ahnfrau* noch nicht zu Ende. In der Letztfassung finden sich, abgesehen von den slawischen Namen, keine Angaben darüber, wo das Stück spielt. In der Urfassung wird einmal Böhmen als Stätte des Geschehens angegeben. Wir wissen aber, daß das Schloß der noch existierenden Familie Zerotin wie das des erloschenen Geschlechts der Borotin in Mähren stehen. Und was sich da auf slawischem Boden begibt, wird in spanischen Trochäen vorgetragen. Die Verbindung Österreichs mit Spanien durch sein einstiges Herrscherhaus ist bekannt. In seinem Grillparzer-Essay schreibt Joseph Roth den fast genialen Satz: « Wen die Anfangstrommeln des Radetzkymarsch nicht an Kastagnetten erinnern, hat kein musikalisches Ohr ». So spannt sich der Bogen der *Ahnfrau* vom Spanischen ins Slawische, und was Grillparzer, ohne es selber recht zu wissen, zum ersten Mal schaut, ist der Untergang jener Welt, die die Casa de Austria umschloß und deren Koordinaten die Höfe zu Madrid und Wien und vorübergehend auch zu Prag waren. Was nach diesem Untergang kommen wird, liegt für ihn noch im Dunkeln, nur das lichte Wort Gott erklingt am Schluß.

Trotz aller Verfälschungen von Grillparzers Vision, die die letzte, die offizielle Fassung des Stückes enthält, findet sich in ihr doch eine Regiebemerkung, die mir eine in der Urfassung schriftlich nicht fixierte Intention auszudrücken scheint. Nach der Szene, da der alte Graf Jaromir warnt, durch eine Verlobung mit Bertha in den Kreis jener zu treten, « die das Schicksal hat gezeichnet », heißt es: « Er versinkt in Nachdenken ». Dazu schreibt Aleksandr Blok: « Weiß Gott nur worüber? ». In diesem « Nachdenken » des Grafen, in diesem Unausgesprochenen, erblickt der russische Dichter « den zentralen Punkt der Tragödie », den Schlüssel zu ihrem innersten Geheimnis. Der Russe hat sich hier als verblüffend hellsichtig erwiesen, denn worüber der Graf nachgedacht hat, wird uns Grillparzer Jahrzehnte später, in seinem nachgelassenen Drama *Ein Bruderzwist in Habsburg* enthüllen ...

Ich habe mich bei dem Versuch einer Entschlüsselung der *Ahnfrau* so lange aufgehalten, weil ich aufzeigen wollte, was sich in diesem spontansten, so verkannten und mißverstandenen Werk Grillparzers zum ersten Mal ankündigt: Sein Sehertum, das — ich unterstreiche es — bei ihm zur dichterischen Qualität wird. Grillparzer ist ein Poeta vates. Die in ihm erwachte Kraft bereitet ihm tiefstes Mißbehagen. Nur so lassen sich die weit über Gebühr peinlichen Gefühle erklären, die sowohl der Erfolg des Stückes wie gewisse Reaktionen der Kritik in ihm auslösten.

In vehementer Abwehr schreibt nun Grillparzer sein — wenn man von den Jugendarbeiten absieht — einziges völlig unpolitisches Stück, die *Sappho*. Doch auch da sieht er in die Zukunft. Durch das Jambenmaß der Weimarer Klassiker seine Zeitgenossen irreführend, wendet er lange vor Sigmund Freuds Geburt und wohl zum ersten Mal mit solcher Konsequenz eine Dramaturgie des Unbewußten an und nimmt auf der Bühne, als wäre sie die Couch des Psychoanalytikers, eine Traumdeutung vor.

Der Seher mag sich noch so sehr gegen seine Gesichte wehren, sie drängen sich vor, während er unter Selbstzweifeln, Leiden, Hemmungen und Verdrängungen an der Trilogie *Das goldene Vließ* arbeitet. Bezeichnenderweise ist

es gerade die Vorstellung des Goldenen Vließes, die die Arbeit immer wieder ins Stocken bringt. Der Umstand, daß sich der Orden des Goldenen Vließes, den die Mitglieder des österreichischen Herrscherhauses, an der Kollane hängend auf der Brust trugen, allem Anschein nach nicht vom goldenen Vließ der Argonauten herleitet, spielt dabei keine Rolle: Grillparzer sieht einen Träger dieses Zeichens unter dem mythischen Decknamen Phryxus in ein zivilisatorisch rückständiges Land kommen, dessen mythischer Deckname Kolchis ist, und hier ermordet werden. Er sieht die Argonauten unter Jasons Kommando — weitere mythische Decknamen — eine ' Strafexpedition ' unternehmen, und in der Folge Rassenaberglauben, Nationalitätenwahn, zivilisatorische Überheblichkeit, leichtfertige Mißachtung des Menschen im Menschen zu Blutvergießen und Zerstörung führen. Der mythische Deckname für Grillparzer aber heißt Medea, so weit sie ihre warnenden Prophezeiungen ausspricht. Durch den Mund der Kolcherin, die Jason in dessen hochzivilisierte Heimat gefolgt ist, ruft er aus: « Es steigen auf vor meinen Blicken/ Düstrer Ahnungen Schauergestalten [...] *Was* geschieht, weiß ich nicht, will's nicht wissen ». Vergeblich. Schattenhaft war vor seinen Augen das Attentat von Sarajewo aufgetaucht, und er hört auch bereits die Worte, die Kaiser Franz Joseph anläßlich der Kriegserklärung 1914 sagen wird: « Ich hab' es nicht gewollt ». König Kreon sagt sie angesichts der rauchenden Trümmer von Korinth (*Medea*, fünfter Aufzug, Vers 2264). Die zerfetzte Landkarte Österreichs, flankiert von den Trägern des Goldenen Vließes bildet den unsichtbaren Hintergrund der Trilogie. « Der Traum ist aus », sagt Medea am Schluß, « allein die Nacht noch nicht ». Der imperiale Traum, symbolisiert im Goldenen Vließ, ist zu Ende, die Nacht aber wird noch lange andauern.

Ich will damit Grillparzer nicht als eine Art Nostradamus hingestellt haben, sondern für ihn gilt, was Medea sagt: « Die Zeichen die die Tat dir selber aufgedrückt,/ Des Gottes Stimme in dem eignen Busen,/ Sie werden dir Orakel geben/ Viel sicherer als meine arme Kunst,/ Aus dem was ist und war, auf das was werden wird ».

Die nächste Warnung, die der Dichter an das Kaiserhaus richtete, heißt *König Ottokars Glück und Ende.* Dieses Stück ist alles andere als ein Habsburg-Festspiel, als das es gerne hingestellt wird. Die Zensur, die es lange zurückhielt, war hellhöriger als die Kaiserin, die ihren Gemahl veranlaßte, es zur Aufführung freizugeben. Die Glorifizierung des Begründers des österreichischen Erbhauses, des schlichten, demokratischen und seiner Herrscheraufgaben bewußten Rudolf von Habsburg, ist in Wahrheit eine Mahnung an dessen Nachfahren. Als der machthungrige Böhmerkönig Ottokar — auch für ihn ist, ähnlich wie für den Guthrum in *Alfred der Große,* Napoleon Modell gestanden — nach einer vernichtenden Niederlage tot auf der Bahre liegt, richtet Rudolf an seine Söhne die fast drohenden Worte: « Doch solltet ihr je übermütig werden,/ Mit Stolz erheben euren Herrscherblick,/ So denkt an den Gewaltigen zurück,/ Der jetzt nur fiel in Gottes strenge Hände [...] ».

Der Warnung folgt in *Ein treuer Diener seines Herrn* die Belehrung. Durch den Bancbanus, der für die Zeit der Abwesenheit des Königs mit der Verwaltung des Staates betraut wurde, zeigt Grillparzer einer leichtfertigen und verderbten Hofgesellschaft, wie man zu regieren hat. Die Schlußseite des Manuskripts ist wild korrigiert, dennoch lassen sich die ursprünglich gedachten, an den Thronfolger, das Kind, gerichteten Worte klar entziffern, die in die Verse münden: « Sei ein getreuer Herr erst deinen Dienern,/ Dann sind sie treue Diener ihres Herrn ». Die schlechten Erfahrungen, die Grillparzer mehrfach mit der Zensur gemacht hatte, bestimmten ihn, das zu streichen. Und man sieht förmlich die Grimasse, die er schnitt, als er den in allen Grillparzer-Ausgaben wiedergegebenen Schluß-Satz niederschrieb: « I nu! ein treuer Diener seines Herrn! ». Der Kaiser aber verstand trotzdem, er wollte bekanntlich das Stück aufkaufen, um es weiteren Aufführungen und der Drucklegung zu entziehen.

In diesem Stück wie im vorangegangenen *Ottokar* taucht ein Motiv auf, das auch später wieder aufgenommen werden wird: die Verquickung von Sex und Politik. Jaromirs nihilistische Maxime: « Nichts ist wahr, als der Ge-

nuß » bewirkt fortzeugend Verderben. Im *Ottokar* sind es die Königin und ihr hemmungsloser Geliebter Zawisch, die den König verhöhnen, weil er sich durch die Entgegennahme der Lehensurkunde dem Kaiser untertan gemacht hat. Da ruft er die beiden herbei, um vor ihren Augen die Urkunde zu zerreißen, damit seine Mannheit zu beweisen und das Recht zurückzugewinnen, das Schlafzimmer seiner Frau zu betreten. Und Blut fließt wieder, der Feuerbrand des Krieges bricht wieder aus. Übrigens, die Szene, in der Ottokar mit nicht mehr vorhandenen Truppenteilen operiert, ist geradezu eine unheimliche Vorwegnahme der Bunkerszene Hitlers im Berlin des Jahres 1945.

Eine weitere, besonders böse Variation erhält die Jaromir-Zawisch-Gestalt durch den Herzog von Meran im *Treuen Diener.* Der blanke, diesmal mit Feigheit gepaarte Zynismus des Herzogs treibt die Gattin des Bancbanus, Erny, in den Tod. Die Schandtat am Hofe führt zum Bürgerkrieg und zur Gefährdung des staatlichen Bestandes. Man hat Grillparzer des ' Servilismus ' bezichtigt, weil er den Bancbanus, den Hauptleidtragenden, gegen die Revolte auftreten läßt. Der aber bezwingt sein Leid und seine Empörung, um durch den Mörder seiner Gattin das Kind, den Thronfolger retten zu lassen und damit, wie er hofft, die bessere Zukunft des Staates zu sichern. Eine Hoffnung, die Grillparzer selbst bald aufgab.

Auch das folgende Stück, die wunderschöne Liebestragödie *Des Meeres und der Liebe Wellen,* die das Hero- und Leander-Thema behandelt, ist nicht frei von politischen Untertönen. Man hört es unterirdisch grollen gegen eine etablierte Priesterschaft.

Grillparzers Warnung vor der Hybris, vor dem Mißbrauch der Macht — er findet dafür ein eigenes Wort: Machtgewalt — erhält in *Der Traum ein Leben* eine bemerkenswerte Ergänzung. Hier wird gezeigt, wie ein scheinbar harmloser, wenn auch ehrgeiziger junger Mann, Rustan, im Traum zum Tyrannen wird, der weder vor Mord und Betrug, noch vor den Methoden der Gestapo wie der GPU zurückscheut: « In dem Innern eurer Häuser/ Lauern meine wachen Späher,/ Was ihr noch so leis gesprochen,/ Reicht

von fern bis an mein Ohr ». Und als der Traum, der Spuk, vorüber ist, wird dieser Rustan wieder zu einem scheinbar harmlosen Burschen. Wir haben ja derlei Verwandlungen und Rückverwandlungen scheinbar harmloser Bürger in einer nicht allzu fernen Vergangenheit genugsam erlebt und erleben sie vielfach immer noch. Die Anklage gegen die Tyrannei aber hat Grillparzer in eine einzige Silbe gepreßt. Es ist jenes beschuldigende « Du! », das sich im Traum den sonst stummen Lippen des alten Kaleb unversehens entringt und das er dem Tyrannen entgegenschleudert. Diese einzige Silbe ist Grillparzers unheimliches ' In tyrannos! '.

In dem so harmlos scheinenden Lustspiel *Weh dem, der lügt!* wird die Manipulation der Wahrheit als gefährliche Errungenschaft einer höheren, in diesem Fall sogar christlichen Zivilisation erkannt; zugleich schlägt hier Grillparzer am Beispiel des primitiven Rheingrafen Kattwald und des tierischen Galomir auf die Deutschtümler und eine deutschtümelnde Aristokratie im alten Österreich los. Der Skandal, den das Stück bei der Uraufführung im Burgtheater 1838 auslöste, war so unbegründet nicht.

Es darf als sicher angenommen werden, daß nicht dieser Mißerfolg allein, und auch nicht allein Zensurschikanen und sonstige Demütigungen den Dichter zu dem Entschluß brachten, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen und seine weiteren Stücke in der Schreibtischlade zu verschließen. Das bittere Gefühl der Ohnmacht dem Kommenden gegenüber war zweifellos mitbestimmend. Und nun tritt das österreichische Paradoxon ein: jetzt, wo er seine weiteren Stücke der Öffentlichkeit entzieht, wird Grillparzer mit öffentlichen Ehren überhäuft, wird er zur österreichischen Repräsentationsfigur. In der *Libussa,* dem ersten in der freiwilligen Isolation vollendeten Bühnenwerk — es behandelt die Sage von der Gründung Prags — sagt er wohl noch: « Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit, nur verhüllt/ In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild », seine Sprache aber wird von nun an, wenn auch für keinen seiner Zeitgenossen mehr hörbar, immer unverhüllter. Was die Seherin Libussa sieht und ausspricht, ist die Heraufkunft des slawischen Kommunismus. Ein messianischer Panslawismus, der eine explosive Komponente des alten, so viele Slawen umschließenden alten Reiches bildete, mag eine solche Prophetie nahegelegt haben, und auch das kommunistische Manifest bereitete sich schon vor, aber die Zusammenschau dieser beiden Kräfte hat doch etwas Außerordentliches. Erst in ferner, sehr ferner Zukunft sieht Libussa ein neues goldenes Zeitalter kommen, da die Erde den Platz des Himmels einnehmen wird, noch aber liegt die Nacht, von der Medea sagte, daß sie keineswegs schon vorüber sei, « schwer am Boden/ Und bis zum Morgen ist noch lange Zeit ».

Nicht minder unverhüllt ist Grillparzers Sprache in *Ein Bruderzwist in Habsburg.* Hier, so meine ich, wird offenbar, was den Grafen in der *Ahnfrau* bewegte, als er in Nachdenken versank: die Ohnmacht des Wissenden in der Zeitenwende. Der in Spanien herangewachsene und auf dem Hradschin zu Prag residierende Kaiser Rudolf II. — auch hier wieder der Bogen vom Spanischen ins Slawische — ist ein um viele Erfahrungen reicher gewordener Graf Borotin-Zierotin, vor allem um die Erkenntnis Grillparzers reicher, daß die Habsburger nicht imstande sein würden, das durch Glaubens- und Nationalitätenstreit zerrissene Reich in die neue Zeit zu führen. Und daß die Gefahren, so wie in der *Ahnfrau,* nicht von außen drohten, sondern aus dem Innern kamen: « Ich sage dir [...]/ Aus eignem Schoß ringt los sich der Barbar ». Der alte Graf wehrte sich noch, griff zum Schwert und wurde vom eignen Sohn getötet. Jetzt ist die Situation umgekehrt: der Kaiser entsagt dem Schwert und tötet seinen zügellosen illegitimen Sohn Don Cäsar — eine weitere Spielart des Jaromir —, indem er ihn in dem Turm, in den man ihn gesperrt hat, verbluten läßt. Umsonst. So oder so: die blutige Anarchie der Glaubens- und Nationalitätenkämpfe — der Dreißigjährige Krieg — bricht aus. Das Schicksal ist unabwendbar.

Bleibt noch, über Grillparzers letztes Stück, *Die Jüdin von Toledo,* ein Wort zu sagen. Das bisherige Nebenmotiv, von Sex und Politik, wird hier zum Hauptmotiv. Der Sex oder, wie Grillparzer sich in einer Tagebuchnotiz ausdrückt, die Wollust wird mit der im alten Österreich

latenten Judenfrage verknüpft. Wenn der spanische König Alphons, von der schönen Jüdin Rahel angelockt, meint: « Da gilt es gleich denn: Christin, Maurin — Jüdin », so ist das gewissermaßen die Variation eines zynischen altösterreichischen Kavaliersworts: « Eine Jüdin ist noch lang kein Jud. ». Die Sache geht progromartig aus. Dabei fragt es sich, wen Grillparzer mit der Jüdin von Toledo eigentlich gemeint hat: Rahel oder ihre Schwester Esther, die das Unheil voraussieht und warnt. Als die Granden in sogenanntem Staatsinteresse die Jüdin Rahel geschlachtet haben und dann, als selbstauferlegte Sühne, munter in den Krieg gegen die ' Ungläubigen ' ziehen, ruft Esther aus: « Siehst du, sie sind schon heiter und vergnügt [...]/Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest/ Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen/ Und reichen sich die annoch blut'ge Hand. ». Freilich, als sie sehen muß, daß ihr Vater nach all dem Unglück noch um seinen Besitz bangt, sagt sie in bitterer Resignation: « Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe. ». Ähnlich wie im *Treuen Diener* wird auch hier eine gescheiterte Welt durch das Kind, durch die Inthronisation des Königssohns abgelöst. Es fällt aber auf, daß Esthers beißend anklägerischer Kommentar *nach* dieser Inthronisation gesprochen wird. Sollte Grillparzer auch da die Hoffnung aufgegeben haben? Das Judenmotiv wollte der Dichter in einem nächsten Stück, *Esther* — gemeint ist diesmal die biblische — wieder aufnehmen. Es blieb Fragment...

Wenn sich die von Robert Musil stammende Definition ' Kakanien ' auf das Habsburgerreich in seiner Untergangsphase bezieht, so ist Grillparzer der erste ' kakanische ' Dichter. Seine politischen Visionen aber reichen weit über den altösterreichischen Raum hinaus, denn er erblickt im Zusammenbruch des alten Reiches, den er voraussieht, zugleich das Ende eines Zeitalters überhaupt und den Beginn eines neuen, blutigen, von Nationalitätenhaß und Ideologienstreit erfüllten. Nicht zum Moses war er bestimmt, der sein Volk ins gelobte Land führt, sondern zur Kassandra, die voraussieht und nichts ändern kann, wie die Titelgestalt seines ersten wirklichen Stückes, der *Ahnfrau*, von der der

Kastellan sagt: « Sie vermag nur vorzusehen,/ Abzuhelfen aber nicht ». Sein Vermächtnis ist die Mahnung, den Menschenwert auch in den kommenden blutigen Zeiten zu hüten und zu verteidigen. Ein Beispiel für zahllose: Der katholische Kaiser Rudolf II. hängt, an der Schwelle des dreißigjährigen Religionskriegs, seinem protestantischen Freund jenen Orden um, der heimlich, unterm Kleid, zu tragen ist, « den nicht Geburt und nicht das Schwert verleiht », der vielmehr alle jene vereint, « die nicht dienstbar ihrem Selbst,/ Nein, ihrer Brüder Not und bitterm Leiden ». Das ist seine Humanitäts- und Toleranzforderung.

Gleichwohl ragt Grillparzer als Dramatiker in die neue Zeit hinein. Die Psychologie seiner Gestalten ist — wie ich kurz anläßlich der *Sappho* andeutete — modern. Diese Gestalten sind keine ' Charaktere ' mehr nach klassischem Schnitt, sondern Seelenträger, sie sind als solche multivalent und werfen mehrere Schatten. Das Wort, Endprodukt eines komplizierten inneren Vorgangs in einer bestimmten Situation, wird zum ' Symptom ' durchaus in Freud'schem Sinne. Es ist nur Teil des Dialogs, zu dem das dramatische Schweigen und Verschweigen gehört.

Wort und Schweigen: Grillparzer selbst hat sie für sich in einen dialektischen Zusammenhang gebracht. Als er anläßlich des mißglückten Attentats auf Kaiser Franz Joseph am 18. Februar 1853 aufgefordert wurde, etwas zum Preise des erretteten Monarchen zu schreiben, warf er voll stolzem Unwillen den Vierzeiler zu Papier:

> Ich spreche nicht, wo jeder spricht,
> Wo alle schweigen, schweig ich nicht.
> Weh mir und euch wenn ich von uns je wieder singe,
> Ich bin ein Dichter der letzten Dinge.

PIERO RISMONDO

L'IMPOLITICITÀ 'MODERATA' DI GRILLPARZER

Cento anni fa, il 21 Gennaio 1872, moriva a Vienna Franz Grillparzer, oggi considerato come il più grande poeta austriaco. Già un tale giudizio ci pone di fronte a una vasta problematica critica, poiché a nessuno verrà in mente di ridurre il termine 'austriaco' a una mera aggettivizzazione per indicare una corrente poetica locale, popolare o 'strapaesana', subalterna alla grande tradizione della letteratura tedesca. Si tratta, invece, di ben altro, e cioè di una peculiare esperienza culturale, per la quale sono state utilizzate definizioni diverse come quella di cultura mitteleuropea o — per rifarci alla ormai 'classica' ricerca di Claudio Magris — 'absburgica'. Resta, tuttavia, in fondo, ancora irrisolto il problema del rapporto — nel rispetto della distinzione che la cultura 'absburgica' richiede — tra la letteratura tedesca e, appunto, la particolare 'stagione' culturale sorta nel Mitteleuropa.

Da tale angolazione critico-storica esso abbraccia le esperienze poetiche degli intellettuali triestini come pure l'importante produzione dei circoli letterari praghesi — tanto per menzionare, con Trieste e Praga, due poli estremamente vivaci che in un certo senso segnano i confini di quel Mitteleuropa, di cui Vienna — la Vienna di Metternich e di Francesco Giuseppe, ma anche la Vienna di Freud e del *Wiener Kreis*, la Vienna delle operette e dei valzer, ma anche quella di Schönberg — fu la capitale politica e culturale. Capitale di uno stato che per le sue specifiche caratteristiche storiche stava divenendo un mondo a sé, isolato dal resto dell'Europa già nei primi decenni dell'Ottocento, tanto da essere chiamato da Friedrich Engels la « Cina d'Europa », espressione particolarmente felice perché men-

tre da un lato evoca quella situazione di distacco e di estraneità, vera e propria ' muraglia cinese ' spirituale, che divideva l'Europa ormai sulla via dell'industrializzazione e dei rivolgimenti nazionali e sociali dall'apparentemente statica compagine multinazionale imperialregia, dall'altro rende perspicuamente quella atmosfera di totalità chiusa, ' sollevata ' dalla dinamica della storia in un mondo quasi fantastico, che celebrò nella musica i suoi più duraturi trionfi.

La prima scossa veramente violenta e drammatica, perché presaga della tragedia finale, fu rappresentata dai moti rivoluzionari del 1848. Il fallimento della rivoluzione si tradusse per la maggior parte degli intellettuali ' austriaci ' in un malinconico ripiegamento interiore, in una adesione a un ' presente ', sognato immutabile.

Il contatto con le nuove realtà politiche e sociali, che sta all'origine della nuova cultura italiana del Risorgimento, come pure, per la Germania, dell'analisi rivoluzionaria della società industriale da parte di Marx ed Engels, provocò in Grillparzer e in Stifter un trauma insuperabile, che, se portò il secondo al suicidio, sprofondò il primo in un silenzio creativo quasi completo.

I moti rivoluzionari rendevano evidente l'anacronismo storico-politico dell'Impero absburgico con la sua ideologia metanazionale, fondata sulla fedeltà alla dinastia cattolica, ma essi avevano anche messo in luce le profonde contraddizioni interne agli stessi stati nazionali, come dimostravano le violente lotte di classe tra il proletariato e la borghesia francesi. Questi avvenimenti dovevano risultare particolarmente drammatici per l'Austria, che aggiungeva alle tensioni sociali quelle nazionali altrettanto irriducibili.

Nel 1849 le notizie della guerra in Italia con le inevitabili distruzioni — nel caso specifico, sembra, quelle a cui andarono soggette Brescia e Novara — suggerirono a Grillparzer quel suo celebre epigramma:

Der Weg der neuern Bildung geht
Von Humanität
Durch Nationalität
Zur Bestialität

mentre alcuni mesi prima aveva salutato, in una sua poesia altrettanto famosa, in Radetzky e nelle sue truppe impegnate, come è noto, a stroncare il nazionalismo italiano, la ' vera ' Austria:

In Deinem Lager ist Österreich
Wir andern sind einzelne Trümmer.

Questo riconoscimento (così tipico per l'uomo Grillparzer) della insufficienza del singolo, dell'impotenza dell'azione individuale, costituisce uno dei motivi fondamentali dell'opera — e della vita — del poeta e fa sì che il suo entusiasmo per Radetzky e per l'Austria in armi sia caratterizzato da una profonda sfiducia e da una tenue malinconia, scaturite dalla consapevolezza — o almeno dall'intuizione — dell'inevitabilità della fine.

Nel tempo in cui nella cultura europea si accelerava il processo di politicizzazione dei suoi contenuti, interrotto almeno per quanto concerne la letteratura tedesca dal romanticismo e in parte dal classicismo, Grillparzer, campione esemplare in questo, della cultura ' absburgica ', tentava di fermare, se non di rovesciare, tale tendenza, opponendole la sua professione di fede nella plurisecolare tradizione cattolica e imperiale, mediata (e trasformata) da una adesione profonda alla versione ' corretta ' classica e giuseppina. Ciò fa giustizia del sommario giudizio di epigonalismo con cui spesso si crede di poter liquidare Grillparzer, poiché simile critica riduttiva non tiene presente la sottile opera di mediazione di Grillparzer, che seppe fondere i temi dell'umanesimo classico con la tradizione cattolico-barocca austriaca, eludendo — per usare una perspicua immagine di Mittner — quella « cortina [....] ferrea della Controriforma » che come un « cordone sanitario antiprotestante e poi antilluminista, funzionava alla perfezione, tanto che sterilizzò ogni germe di pensiero comunque innovatore ». Cortina che, dopo la breve esperienza illuminista del giuseppinismo, era stata ristabilita durante la Rivoluzione francese ancora più pesantemente sulla « Cina d'Europa ».

Certo il tardo classicismo grillparzeriano è connotato da un'accentuazione delle istanze impolitiche già cospicuamente presenti nel pensiero e nelle opere di Schiller e di Goethe. Questa impoliticità costituisce il carattere specifico e, in un certo senso, paradossalmente — quasi come una esperienza vista al negativo — la modernità di Grillparzer.

La celebre stroncatura di Gundolf risulta sconcertante solo a prima vista, se si pensa che Grillparzer dell'eredità classica non poteva vivere e mediare con la sua opera nient'altro che gli aspetti più *Biedermeier*, meno eroici e creativi dell'*Urerlebnis* goethiano — tanto per usare una formula cara a Gundolf.

Certi atteggiamenti da *parvenus* della cultura, da ' nuovi ricchi ' dello Spirito (in tedesco, caso mai, scritto minuscolo), che non si potranno non rilevare nel *George-Kreis* erano restati completamente estranei a Grillparzer, funzionario (sia pure suo malgrado) della *Hofkammer* absburgica. Dalla sua tenue malinconia niente poteva risultare più lontano della demonia di potenza che aleggerà, invece, in certe opere simboliste degli scrittori del Secondo *Reich*, mentre profonde affinità possono essere riscontrate tra l'impostazione ideologica e culturale di Grillparzer e Hofmannsthal (specie nella tarda produzione di quest'ultimo).

Il rifiuto della politica per Grillparzer non equivaleva affatto al rifiuto di una particolare forma politica, bensì si traduceva in una affermazione di una specifica forma politico-culturale, quella ' absburgica ', la quale, almeno nell'Ottocento, riuscì a sopravvivere al suo anacronismo, ' rifondandosi ' come mito. Un mito che per Grillparzer non si tradusse mai in accettazione acritica dell'operato della politica, più o meno conservatrice, dell'Austria del suo tempo (sono note le sue disavventure con la censura viennese). Egli assunse il mito come emblema sempre più staccato dalla realtà concreta, che egli fu portato a sperimentare come minaccia angosciante di forze ' bestiali ' pronte a erompere non appena fosse venuto a mancare l' ' incantesimo ' dell'Impero, inteso come forza — storica e metastorica a un tempo —, principio ordinatore della civiltà umana, vissuto, secondo l'espressione di Zagari, come elemento

' organico ' continuamente minacciato dalle tendenze individualistiche e ' liberali '. La scelta di Grillparzer per l'elemento ' organico ', consegnata a numerose testimonianze poetiche, non deve, tuttavia, essere assolutizzata e letta troppo unilateralmente: la matrice ' giuseppina ' — rinverdita dalla sua simpatia per la monarchia orleanista — gli impedì di divenire un ideologo ' reazionario '. Alla sua concezione del mondo rimase, infatti, estranea ogni romanticizzazione dell'autorità imperiale nel segno di una Tradizione metastorica. Da questa angolazione si può parlare di un certo atteggiamento di epigono dell'ideale illuministico-liberale, il quale, però, collocato nell'Ottocento austriaco, si rivestì di colorature malinconiche, ambivalenti e spesso perfino ambigue.

L'impoliticità di Grillparzer non è certo, quindi, paragonabile a quella del Mann delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* anzi, a paragone con l'ideologia della *Kultur* del Secondo *Reich* (per tacere del Terzo) risulta assai ' politica ' o, comunque, tutt'altro che compatta. Essa può essere compresa nella sua portata concreta soltanto se ci caliamo nella cultura ottocentesca, che — nel bene e nel male — ha così intimamente segnato l'arte di Grillparzer, tanto da renderla incomprensibile se abbordata da altre angolature, alle quali quest'opera risulta irriducibile.

La professione legittimista di Grillparzer si fonda, dunque, su una esperienza irripetibile, personalissima e, proprio per questa sua intensità, esemplare dell'Austria ottocentesca, intesa come ultima barriera ai processi ' politici ' di disgregazione connaturati nelle ideologie nazionaliste. Ma ciò non lo portò mai a identificarsi con l'ideologia tradizionalista e poiché non volle — e non poté — rinunciare ai contenuti tendenzialmente liberali latenti nella sua interpretazione del classicismo weimariano, egli cercò, drammaticamente, prima rifugio nell'arte e poi nel silenzio. E laddove egli venne meno all'affermazione del primato dell'elemento ' organico ' su quello intellettualistico e ' liberale ', la sua tensione poetica cadde quasi di colpo, come ha osservato Zagari nel suo studio su *Libussa*. Il circolo, in un certo senso, si chiude: qualora si voglia ricostruire il dramma

umano e poetico che sottende tali cadute, si potrà riconoscere la validità dell'opera di Grillparzer, perché, come, appunto, notava Zagari nel suo saggio: « le singole conquiste di poesia possono essere concretamente intese [....] solo ripercorrendo tutta la faticosa via che per l'ultima volta permise a Grillparzer di giungere alla creazione drammatica ».

Questa ' via ' è tipicamente austriaca nel senso che le contraddizioni, che abbiamo cercato di accennare nell'opera di Grillparzer, hanno una loro precisa e datata origine storico-culturale, la rappresentazione delle quali non può fornire un modello universale, una specie di *passe-partout* per le contraddizioni di tutti i tempi.

I cento anni trascorsi pesano inesorabilmente sull'opera dello scrittore austriaco e vanificano ogni attualizzazione, più o meno abile. Egli resta un poeta dell'Ottocento e, per di più, di un ' faticoso ' Ottocento come seppe essere quello austriaco.

Se la sua opera ha da dire ancora qualcosa, ciò potrà avvenire solo nel rispetto della sua specificità storico-culturale, come, forse, sta a dimostrare la possibilità di una espressione impolitica ' moderata ' di un uomo, politico ' moderato ' del legittimismo absburgico.

MARINO FRESCHI

RAGIONE E MITI REGRESSIVI NELLA *LIBUSSA* DI GRILLPARZER

Il motivo dell'intelligenza e della ragione compare con particolarissima centralità nella *Libussa*. In particolare, di esso è portatrice la protagonista eponima, il cui percorso ideale può venire riassunto nel passaggio dal mondo del mito o del mistero, in cui continueranno a permanere le sorelle, a quello della ragione e della storia durante il suo periodo di attiva regnante, per giungere infine al rifiuto di tale spazio storico (nelle profezie del quinto atto), senza per altro che ciò registri un puro e semplice ritorno al momento magico iniziale. Queste tre tappe sono state significativamente scandite dallo stesso autore — in una notazione postuma — nei momenti « Gefühl / Verstand / Rückkehr zum Gefühl », ove la vaghezza della categoria di ' Gefühl ' può permettere di stabilire una circolarità ritornante al punto di partenza, che in realtà appare parzialmente contraddetta dal testo del dramma, qualora si voglia intendere questa triade come una formula riassuntiva non solo della parabola di Libussa, ma della storia universale: in tal caso, infatti, a parte che nelle profezie della regina-sacerdotessa (cui ciascuno darà il peso che ritiene di attribuire appunto a delle profezie oracolari), non si riesce proprio a vedere alcun ' ritorno al sentimento ' nel popolo ceco che si avvia a fondare sotto la guida di Primislaus la città di Praga e ad entrare definitivamente nella storia attiva, nel regno del ' Verstand '. È possibile, tuttavia, mantenere questa tripartizione, che risponde a tre momenti effettivi del dramma. Ora, ci sembra di poter indicare in ciascuno di tali momenti un contenuto particolare e una funzione diversa dell'intelligenza, di notevole significatività storica.

All'inizio del dramma Libussa, uscita alla ricerca delle erbe risanatrici di cui aveva avuto la visione in una misteriosa illuminazione al fianco del padre morente, vive ancora all'interno del mondo delle sorelle. Tuttavia, nel dialogo che la contrappone a Primislaus, noi non troviamo in lei alcuno degli atteggiamenti sacrali o addirittura pitoneschi che conosceremo in essa, e invece dobbiamo notare un tono giocoso o, per dirla con Zagari, ' umoroso ' in cui si rivela una certa misura di gioco intellettuale. Si pensi alle sue ' riflessioni ' sugli abiti contadini, ruvidi ma non meno caldi di quelli principeschi, o alla relativizzazione del rischio corso e quindi del merito del suo salvatore (« Du mein Erretter! / Wenn Rettung ja, wo die Gefahr nicht groß. / Ich half mir selbst, glaub mir! — erschienst du nicht. »), o al gusto assai sviluppato per la risposta sibillina: si tratta di accenni in cui la disposizione all'esercizio dell'intelligenza (mantenuto, com'è chiaro, entro i limiti ristretti di spunti poco più che embrionali e al più ' atmosferici ') rientra totalmente nella gamma dei motivi fiabeschi più antichi, come in genere non si può negare che una delle fonti del fascino che ispira l' ' attacco ' del dramma stia proprio nella sua atmosfera magicamente sospesa, nella situazione quasi archetipica dell'incontro di uomo e donna in assenza di connotazioni storiche e con un avvìo di azione aproblematico e intessuto di spunti di fiaba popolare (il pegno conquistato con contadinesca astuzia; la sottomissione, pur restìa, del contadino alla misteriosa sconosciuta di cui intuisce il rango superiore). E del resto, pur se non siamo d'accordo con chi sottolinea troppo il carattere fiabesco dell'intera vicenda, che anzi si rivela portatrice di un nodo di problemi culturali e filosofici tra i più densi di tutta l'opera grillparzeriana, non possiamo nondimeno negare la presenza di evidentissimi tratti fiabeschi nell'intero dramma, in primo luogo nel motivo degli enigmi, addirittura presentato due volte, una per ciascuno dei protagonisti, la prima da Libussa ai vladichi (ma in realtà a Primislaus) e la seconda da costui alla principessa allorché egli le reca, nascosto sotto i fiori, il gioiello che scioglierà l'intreccio. Gli spunti ' intellettuali ' nelle battute di Libussa all'inizio (e ancora nel dialogo con

le sorelle nel quale annuncia la sua uscita dal loro mondo e l'assunzione della corona con il suo carico di compiti terreni e umani) si rivelano quindi appartenenti a un retaggio arcaico, qual è quello della fiaba popolaresca, che in Grillparzer è sicuramente presente e il principale veicolo della cui assunzione può essere indicato per lui nel teatro popolare viennese.

Di ben diverso peso è la presenza del tema della ragione nel secondo momento del dramma. Lungi dall'essere solo un tratto stilistico (come sono le notazioni rilevate nelle parti iniziali), esso rappresenta, al contrario, la sostanza ideale stessa del governo di Libussa. Con rilievo particolare ciò appare almeno in due punti, alla fine del secondo atto, là dove la principessa deve appianare la disputa tra i due contendenti che non vogliono seguirla sulla via del suo comunismo ' irenico ': alla fine Libussa si riconosce sconfitta (« Ich habe lang euch Vernunft gesprochen, / doch ihr bliebt taub »), e promette di dare loro un re, che dovrà essere Primislaus (« Der gibt euch Recht, das Recht zugleich und Unrecht, / und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz »). Ora, in genere, nella raffigurazione del governo di Libussa, con le sue caratteristiche di ancestrale età dell'oro, di soglia di passaggio da un mondo misterioso, magico-sacrale superato a un cosmo storico di là da venire, sono da indicare senza dubbio reminiscenze del mito rousseauiano del buon selvaggio, dello stato di natura non ancora inquinato dalla civiltà. Più essenziale, tuttavia, onde collocare storicamente il mondo ideale grillparzeriano, ci pare il fatto che — per bocca della protagonista — la giustificazione di tale stato di natura sia ricondotta alla ' ragione ', a una ' ragione ' — il punto cui preme giungere — di tipo affatto illuministico. Siamo consapevoli che usando concetti generali quali ' ragione ' (o anche ' sentimento '), applicati per di più a un periodo culturale complesso e contraddittorio quale l'illuminismo, ci muoviamo sul terreno minato e scivolosissimo delle generalizzazioni, facilmente accomodabili alle esigenze di chi le impiega. Tuttavia tanto ci sembra si possa senz'altro affermare: che cioè nel corso del XVIII secolo il termine di ragione, in cui si addensano

i contenuti laicizzati e i valori emotivi secolarizzati di quello che nei secoli di intatta fede religiosa era stata la provvidenza divina, viene usato di norma in un'accezione positiva. La ragione è il pegno di tutte le speranze del secolo, a un tempo strumento del conseguimento della felicità e fine essa stessa, felicità in sé in quanto realizzazione di un'istanza elementare dell'uomo. Il momento dell'ottimismo illuminista non conosce ancora i fallimenti dell'intelletto, la sfiducia nelle sue capacità di penetrare veramente il reale e di conformarlo, né sa usare dello strumento razionale altro che in tale prospettiva positiva, ' costruttiva ', in un rapporto diretto e fecondo con la realtà. Se tutto questo è vero, apparirà chiaro come l'uso che Libussa fa in questi passi del termine ' ragione ' rientri ancora in pieno in tale accezione illuministica. La *Vernunft* appare un elemento tutto positivo, anzi *il* polo positivo di una contrapposizione al cui estremo opposto sta la legge o il diritto. Semmai una diversificazione rispetto all'uso settecentesco sarà da indicare nel ' tono ', quasi dimesso e familiare, banalizzato, vicino al quotidiano ' far ragionare ' quale ' ricondurre al buonsenso ', più che alla tensione e all'enfasi della battaglia ideale dell'illuminismo: diversificazione che ci riconduce a una componente propriamente Biedermeier, senz'altro presente non solo nell'uomo ma anche nello scrittore Grillparzer.

Che senso trarre da questa constatazione? Sarebbe arbitrario e ingenuo (di un'antistorica ingenuità, questa davvero illuministica!) voler commisurare la ' tenuta ' ideale d'un autore ai nostri criteri, legarlo ai nostri valori. Meno arbitrario è invece misurarne la validità rispetto ad altre voci a lui contemporanee: ma se facciamo ciò dovremo constatare come il rimando a un'accezione così scopertamente settecentesca di ' ragione ' (e sia pure attenuata e consunta da un uso linguistico ormai vicino ai confini della frase fatta sia arcaico già rispetto al *Vormärz*, o quanto meno non sia aperto al futuro. Tralasciando altri autori più remoti, che richiederebbero un discorso troppo ampio e articolato per queste pagine (pensiamo in particolare a Heine), prendiamo come punto di riferimento Nestroy, cul-

turalmente radicato nello stesso *humus* barocco-giuseppino da cui trae alimento Grillparzer, anche se rispetto a lui di assai minore complicazione e consapevolezza problematica. Ora anche Nestroy — il quale per di più è ancorato, quanto ai materiali teatrali (temi, vicende, lingua, pubblico, convenzioni ecc.), a una tradizione di gusto arcaico qual è quella della scena popolare viennese — si rivela assai più moderno di Grillparzer proprio nel punto dell' ' uso ' dell'intelligenza, che è in lui mordace, acre, impietosa, spregiudicata, in una parola ' cattiva ', come appare in larga parte della posteriore esperienza artistica anche del nostro secolo: ' cattiveria ' che va ricondotta al tipo di sviluppo socioeconomico della civiltà borghese-industriale e alla sua divisione di compiti, alla parcellizzazione del lavoro socialmente sempre più radicale e pertanto anche alla separazione via via più netta dell'intelligenza o del suo portatore ' professionale ', l'intellettuale, dalla ' vita ', e cioè dalla concreta attività economica. In tal modo, privata dello sbocco positivo o ' costruttivo ' che essa aveva ancora in epoca illuminista, l'intelligenza si fa via via più rarefatta ed estenuata in un processo che conduce alle sottigliezze nichilistiche dell'autoanalisi distruttiva e totalmente negatrice che possiamo riscontrare in non poche e non periferiche esperienze del nostro secolo (si pensi solo a certo Benn). È chiaro, naturalmente, che di tale sviluppo, complesso e tutt'altro che rettilineo, Nestroy segna ancora — come per altro verso Heine — una fase iniziale, germinale, nella quale l'intelligenza anche ' cattiva ' non porta ancora (o non porta esplicitamente) i connotati nichilistici delle ultime fasi di tale evoluzione, ma è altresì chiaro che egli, a differenza di Grillparzer — o di questo Grillparzer —, si colloca su una linea aperta a esperienze e strutture espressive anticipatrici di sviluppi futuri.

Avvicinandoci ora all'ultimo dei tre momenti segnalati dall'autore, quello della « Rückkehr zum Gefühl », culminante nella visione profetica di Libussa nel quinto atto, basterà appena ricordare come la posizione ideale di Grillparzer sia oggi unanimemente riconosciuta di profondo *Kulturpessimismus*, di rifiuto d'uno sviluppo storico basato

su « Vorwärtsschreiten, Denken, Schaffen, Wirken » (sono parole di Primislaus) che minacciano l'integrità della vita umana, il suo accordo con un ritmo primordiale e mitico quale esiste solo nello stato di natura dell'età dell'oro, prima o fuori della storia, o forse in buona sostanza non esiste se non a livello, appunto, di mito. La retta comprensione di tale posizione ideale non è sempre stata così pacifica se, malgrado ogni evidenza, si è cercato per lungo tempo di fare di Grillparzer il portavoce, proprio attraverso Libussa, di un moderato progressismo liberale e se tale tesi è stata sostenuta ancora in un fortunato libro di Emil Reich, ristampato in quarta edizione nel 1937, e se essa non manca in un ampio studio grillparzeriano di Reinhold Backmann uscito nel 1938. Ora il pessimismo storico di Grillparzer, che assume toni più che conservatori addirittura regressivi nell'appello al mito dell'unità astorica e organica di uomo e natura, trova la sua espressione più chiara nelle parole ispirate pronunciate da Libussa tra i fumi dell'altare: parole che si aprono con la visione del giardino edenico e dell'albero della conoscenza, del quale gli uomini hanno gustato il frutto rovinoso che dà origine alla storia. Si potrebbe qui notare la caduta di gusto, la stonatura dell'eclettica evocazione di tale mito ebraico-cristiano in un contesto mitico paganeggiante (stonatura che non è né l'unica né la minore di tal genere in Grillparzer), ma nella linea di queste brevi riflessioni, più preme sottolineare la significativa assunzione — tra quante erano possibili — dell'accezione antiintellettualistica di tale mito, mentre il poeta avrebbe avuto a disposizione anche altre interpretazioni non meno diffuse a livello di volgarizzazione teologica (ad esempio quella che vede la colpa originale come peccato sessuale). Nella stessa linea, poco più avanti, è la svalutazione dell'amore universale che dovrebbe reggere lo stato, amore che viene rifiutato in quanto — rivolto com'è non a un oggetto singolo e prossimo, ma alla generalità degli uomini — non è sentimento: « Was du Empfindung wähnst, ist nur Gedanke », e il pensiero, originatore di divisioni, non può portare che all'odio; ove potrebbe osservarsi come l'oggetto della polemica (l'amore univer-

sale quale radice della convivenza statale) sia già singolarmente utopistico, di un'utopia però assolutamente premoderna, patriarcale (anche l'ideologia liberale riconosce, alla base della convivenza civile, un equilibrio di interessi economici e non un'istanza di amore universale). In tal modo la polemica contro di esso condotta da una posizione ancora più arretrata, più a monte dello stesso sviluppo storico patriarcale si conferma come nettamente regressiva.

Non manca poi, verso la fine di questo settore della profezia di Libussa, un accenno che per noi assume quasi il carattere di una palinodia dell'invito alla ragione di stampo tra settecentesco e Biedermeier che abbiamo constatato nel secondo atto. Libussa lamenta infatti che gli uomini non l'abbiano voluta ascoltare e abbiano agito secondo il loro impulso, non secondo le sue parole. Si tratta di una posizione psicologica simile a quella in cui la principessa aveva dovuto riconoscere vani i suoi sforzi per dirimere la contesa giuridica secondo ragione, *Vernunft*: ma adesso Libussa non si appella più alla *Vernünft*, bensì alla verità: « Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit, nur verhüllt / in Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild ». Ora ' verità ' è un termine, in questo contesto, molto più ambiguo di ' ragione ', meno legato alla fattualità, alla storicità, alla concretezza del farsi dell'uomo, e attiene, appunto, all'irrazionale fiducia in un rapporto diretto e misterioso dell'uomo con le realtà primigenie, naturali, ' organiche '. Di che natura sia tale ' verità ' appare comunque detto esplicitamente poco oltre, nelle estreme parole con cui Libussa al mondo storico di Primislaus, al suo « schaffen, wirken, fort und fort », al « Getöse lauter Arbeit », contrappone la mitica resipiscenza che lo condurrà un giorno a percepire nuovamente « die Stimmen seiner Brust », che sono l'amore, l'umiltà e soprattutto l'entusiasmo: « Begeisterung, schon durch sich selbst verbürgt, / die wahr ist, weil es wahr ist, daß ich fühle ». Siamo in piena ideologia regressiva, siamo alla rinuncia ad ogni motivazione e all'appello alla pura fattualità dell'irrazionale e dell'organico.

Questa rilevazione della presenza e della portata dei motivi dell'intelligenza, della ragione ecc. nel dramma grill-

parzeriano in cui essi compaiono più spiegati, ha un senso se conduce, al di là della mera constatazione semantica, a una maggiore comprensione della posizione storica dell'autore. Ora questa breve nota ha potuto constatare un'oscillazione piuttosto ampia di tale ambito di motivi, con agganci di tipo soprattutto stilistico al mondo della fiaba popolare, e di natura semantica da un lato al mondo ideale illuminista e dall'altro a quello delle mitologie più arretrate. Con ciò Grillparzer si colloca non solo al di fuori delle correnti avanzate e ancora minoritarie della cultura contemporanea (il che non appare certo sorprendente), ma anche alla retroguardia dell'ideologia borghese, che pure già negli anni di gestazione della *Libussa* si sta consolidando in alcuni suoi miti fondamentali.

La realtà della cultura borghese-industriale è data da una separazione di compiti di tipo sociale, oltre che funzionale all'interno dei processi produttivi. Essenziale per quel che ci riguarda qui è quella che attribuisce a un determinato anche se maldefinito gruppo sociale — gli intellettuali — l'esercizio del 'pensiero', della 'cultura' e dell''arte'. Tale specializzazione viene vissuta dai protagonisti a livello ideologico nell'illusoria — e supercompensatoria — fiducia in una propria funzione di guida della società, oppure nella consapevolezza latente o manifesta della frustrante sterilità di tale autonomizzazione della 'cultura' nonché del destino autodistruttivo e nichilistico che in ultima analisi spetta ai meccanismi intellettuali da essa messi in moto. Ora Grillparzer si colloca totalmente al di fuori di tali problemi. La sua valenza semantica di 'ragione' infatti è inattuale in quanto riprende l'accezione ottimistica settecentesca, negandone però insieme la parziale ripresa nei termini della fiducia positivistica nel progresso tecnico-scientifico. Nel contempo, tuttavia, non si incontrano in lui neppure i tratti di pessimismo autodistruttivo e prospetticamente nichilistico che rappresentano l'altro esito possibile della crisi organicamente connaturata alla figura dell'intellettuale nella società borghese-industriale. In tal modo la sua posizione ideologica risulta decisamente arretrata e inseribile nel complesso delle reazioni

anticapitaliste 'romantiche' sgorganti non da una volontà di superare tale modello di sviluppo 'in avanti', ma da un rimpianto per una condizione sociale non tanto precapitalistica quanto preistorica se non addirittura astorica.

Questo bilancio che, almeno per quel che ci riguarda, si chiude in chiave tanto fallimentare, non può tuttavia non lasciare aperta una domanda intorno al valore che — nonostante ogni possibile riserva sul piano ideologico — non è lecito negare alla *Libussa*. In linea generale si potrebbe ipotizzare in un'opera di poesia una maturità espressiva che contraddice le premesse ideologiche dell'autore (è il caso ormai classico di Balzac), oppure una scelta stilistica tanto moderna da riscattare, sul piano estetico, l'arretratezza ideologica dello scrittore (come è in parte il caso — tra i 'punti' di orientamento contemporanei che abbiamo citato — di Nestroy). Nessuna di queste due ipotesi sembra valere per Grillparzer, per il quale anzi (a proposito della seconda) a ragione è stata constatata una 'polverosità' tutta ottocentesca anche nel dettato poetico: giudizio, questo, che non viene infirmato dalla constatazione della presenza di una certa dose di gioco intellettuale nella Libussa più 'umorale' — come del resto in altri numerosi ruoli grillparzeriani — giacché ciò rimane episodico tratto di stile, notazione di colore moderna, ma in un atteggiamento espressivo globale che non si allontana da quel tenore per noi così datato.

Avanzando invece una valutazione generale di quest'autore — valutazione che in questi rapidi appunti deve rimanere a una enunciazione 'secca', non dimostrata, puramente *thesenhaft* —, diremo che i suoi punti di forza ideali sono da indicare da un lato nella diagnosi di un certo momento storico (l'impero absburgico nella sua fase declinante) che viene compiuta con esemplare chiarezza a livello politico-istituzionale (si pensi solo alla tragedia dell'immobilità quale legge di sopravvivenza, nel *Bruderzwist*), e dall'altro nella riproposta di certi valori metastorici, quali ad esempio il senso del sacro o del numinoso, l'amore tra gli uomini, il rispetto del mistero della vita ecc., valori che non traggono la loro validità da singole strutture sociali,

ma che essi tali strutture corroborano sul piano etico. La debolezza della *Libussa* deve allora venire indicata nella infelice *Verquickung* di una insostenibile critica storica con una sua motivazione ideale metastorica. Ma questa constatazione ci permette contemporaneamente di indicare anche la fonte della innegabile validità di quest'opera, che andrà ricercata in una lettura capace di sceverare il caduco e storicamente datatissimo appello alla ' ideologia organica ' e quindi di riferire la « Rückkehr zum Gefühl » della tripartizione indicata dall'autore più alla personale vicenda della protagonista che all'umanità storica, onde invece poter salvare l'istanza morale ai valori ' eterni ' di interiorità umana e di sacrale senso del mistero in cui si può riconoscere uno dei ' messaggi ' validi — anche se in scarsa sintonia con larghi settori della cultura odierna — presenti nell'opera grillparzeriana.

ALBERTO DESTRO

RICERCHE ED ESPERIMENTI

STRUTTURE DEL DISCORSO NARRATIVO DI IAN FLEMING

Ian Lancaster Fleming ha creato uno dei più noti eroi della cultura di massa: James Bond, protagonista di ben undici romanzi e cinque racconti, pubblicati in soli dodici anni (1953-1965). La sua prima apparizione nel romanzo *Casino Royal* fu un vero successo (mezzo milione di copie vendute) e da un tale esordio non poteva non derivare, grazie anche alla stampa di un nuovo romanzo all'anno e alle versioni cinematografiche di sei di essi, una grande popolarità.

L'industria culturale, col suo sistema di iterazioni tra un canale e l'altro, ha creato il « fenomeno Bond »: dalla stampa dei romanzi si è passati ai film; i film hanno lanciato le musiche e, meglio ancora, il protagonista e le sue partner; di questi si è interessata la stampa; la pubblicità, infine, ha saputo sfruttare ogni cosa per vendere alcuni prodotti. Bond è stato sfruttato al massimo e in cambio è diventato più popolare, più famoso, più noto.

L'industria culturale ha potuto sfruttare i romanzi di Fleming ed il suo eroe, e la ragione di tale successo risiede nello stile narrativo dell'autore. I suoi romanzi, infatti, presentano da un lato caratteri comuni ai romanzi d'azione, nella cui categoria essi rientrano, dall'altro caratteristiche proprie, e si possono far rientrare i primi sotto la denominazione « aspetto dei meccanismi » e le seconde sotto la denominazione « aspetto tipologico ».

Tra i primi rientra lo schema che governa tutti i romanzi di azione, che consiste nel provocare una tensione nel lettore per risolverla con il lieto fine e con la spiegazione

finale. È chiaro, quindi, che in questo schema ciò che conta è il montaggio narrativo, il modo di articolare questa tensione, la successione degli eventi che devono creare un apice di curiosità per poi soddisfarla. Accade, così, che tutta la costruzione dell'intreccio viene viziata da un certo ibridismo e da una certa sommarietà, che sono essenziali per poter dare lo shock o la spiegazione finale, si tratta di « un'astrazione logica che isola e depura alcuni scelti elementi di realtà per articolarli nella macchina narrativa in vista dell'effetto finale » [1].

Questa caratteristica, che, non a caso, si è considerata tra i meccanismi, non è presente solo nei romanzi di azione ma in tutte le opere più rappresentative della cultura di massa; è, infatti, ad essa che U. Eco si riferisce quando differenzia le opere « aperte » dalle opere « chiuse ». Secondo la terminologia usata da questo critico, l'industria culturale produce un buon numero di opere chiuse che si ripiegano su se stesse, che rispondono ai bisogni di comprensione e di completezza del destinatario; opere che, diversamente da quelle aperte, hanno ridotti margini di ambiguità. Nelle opere aperte si deve rintracciare un sistema, l' « idioletto » [2] dell'autore, in modo da interpretare e capire il messaggio che viene trasmesso; nelle opere chiuse, al contrario, si ritrova uno schema e per questo il messaggio viene ricevuto senza sforzi. Questa differenza si ritrova anche rispetto alla forma: nel primo caso si tratta di un messaggio estetico, che non rispetta il sistema di attese del destinatario, nel secondo di un messaggio referenziale moderatamente ridondante, che riduce il più possibile ogni ambiguità e perciò non incoraggia il contributo personale del destinatario.

Nella caratteristica della schematicità, rientra anche la strutturazione dell'eroe di queste opere. Il protagonista dei romanzi più popolari della cultura industriale, è solitamente

[1] S. Solmi, « Divagazioni sulla *science-fiction*, l'*utopia* e il *tempo* », in *Nuovi Argomenti*, Nov.-Dic., 1953, pag. 10.

[2] U. Eco, in *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, a pag. 68 definisce l' « idioletto » come « il codice privato e individuale di un solo parlante ».

strutturato solo fino al livello dei comportamenti e degli atteggiamenti. Il nostro James Bond, inoltre, ha tante virtù e qualità da riuscire sempre vincitore e, poiché egli rappresenta il « bene », alla fine di ciascun romanzo si assiste alla vittoria del « bene » sul « male ».

Lo « aspetto tipologico » comprende tutte le caratteristiche di Fleming e in particolare la tecnica che rende Bond verosimile e plausibile facilitandone l'identificazione da parte del lettore, e la mancanza di una realtà socio-storico-culturale contrapposta a una sovrabbondanza di piccoli dettagli.

K. Amis nel suo *The James Bond Dossier* raccoglie tutte le informazioni riguardanti Bond: fisico, vestiario, vizî, hobbies, capacità fisiche e mentali, carattere, famiglia, donne ecc. e, del resto, la popolarità dell'agente 007 è così vasta da rendere inutile un suo ritratto. È utile, invece, dire che tutte le capacità e abilità del nostro eroe non sono mai state elencate da Fleming; esse ricorrono qua e là, per inciso, per giustificare i successi che egli riporta, non si tratta di capacità innate ma dovute a lunghi esercizi e molta applicazione e, perciò, il lettore si trova di fronte a un uomo dalle possibilità eccezionali ma non se ne rende conto. Amis mette in risalto quest'aspetto della narrativa di Fleming tendente a rassicurare ciascun lettore che, nelle condizioni e con le possibilità di Bond, potrebbe essere così come è lui. Gli stessi errori che Bond commette tranquillizzano il destinatario da questo punto di vista e sono nello stesso tempo errori che, date le circostanze non si possono evitare, di modo che, l'eroe conserva la nostra stima. Inoltre, Bond rappresenta tutto ciò che l'uomo di oggi, sollecitato dalla ideologia consumistica, vorrebbe essere e vorrebbe poter fare: è quindi la somma delle aspirazioni collettive ed in questo senso, un archetipo.

Si è detto « uomo sollecitato dall'ideologia consumistica » e questo sembra il punto importante della situazione, perché James Bond è un modello di vita pratica puramente esteriore; il lettore si identifica, ma in questo processo egli proietta solo la parte più superficiale della propria perso-

nalità. Al lettore piacerà pensare di frequentare gli stessi ambienti in cui si muove Bond, di essere parimenti abile al gioco, di avere le stesse donne, ma la identificazione avviene solo « a » e « per » questi livelli; il lettore non comprende Bond in termini di intelligenza, è solo portato a simpatizzare col suo comportamento: non è chiamato a giudicarlo e discuterlo.

Tutto ciò è possibile perché la stessa realtà in cui Bond si muove non è caratterizzata quale realtà storico-socio-culturale. Vale a dire che se è vero che i romanzi di Fleming nascono all'epoca della guerra fredda, e che, quindi, un sostrato della realtà di quel periodo è presente, è pur vero che essa è solo presente come motivazione e non come connotato significativo; l'autore non vuole richiamare l'attenzione su quella realtà, essa gli serve solo come sfondo nel quale immergere il suo eroe e le sue avventure: realtà ed eroe non sono uniti da una relazione necessaria, tutto ciò che il lettore capisce è che la parte per la quale Bond si batte è il « bene » e il « giusto ». E, infatti, nei romanzi di Fleming si rintraccia l'esistenza di un messaggio pedagogico, a livello di pedagogia infantile, e cioè, come si è detto, del trionfo del bene sul male, del giusto sull'ingiusto, del buono sul cattivo. In queste contrapposizioni i valori positivi non sono tali in assoluto, ma proprio perché giustapposti a quelli negativi. Bond è buono, dalla sua parte vi sono il giusto ed il bene, ma tutto ciò si autodefinisce dalla lotta contro tutto ciò che è cattivo, ingiusto, male. È chiaro che, in questa prospettiva, la mancanza di una realtà socio-storico-culturale ben delineata e necessariamente connessa con l'eroe, nel senso che l'una vale a completare la comprensione dell'altro e viceversa, nulla toglie alla ricezione del semplice messaggio anzi, forse, la facilita.

E va detto che, inoltre, pur mancando il contesto socio-storico-culturale, non si ha l'impressione di essere di fronte a romanzi completamente vuoti e esenti da problematica, non si ha l'impressione di ricevere un messaggio così semplice, perché Fleming immette qua e là una certa problematica, una certa filosofia che rendono reale ed odierna l'eterna e mitica lotta tra bene e male. C'è per esempio in

Casino Royal un famoso passo che mostra Bond in crisi dopo aver subito la peggiore tortura di tutta la sua carriera, pronto a dare le dimissioni, perché non vede più distintamente i confini tra « eroi » e « cattivi »; questo episodio è stato usato da molti critici per mostrare la presenza di una problematica morale nei libri di Fleming. Che tale problematica sia presente è innegabile, ma che, nell'economia del romanzo, si tratti di una breve parentesi è altrettanto innegabile; si tratta, ancora una volta, di uno sforzo per rendere Bond più vero e più plausibile, per permettere l'identificazione del lettore che, viceversa, si renderebbe conto di essere di fronte ad un superuomo, troppo lontano dalla sua realtà. Per poter parlare di una problematica morale in Fleming, essa non dovrebbe concretizzarsi in una parentesi, ma dovrebbe essere diffusa in tutto il romanzo, dovrebbe essere un aspetto di quella realtà socio-storico-culturale mancante.

Tale mancanza viene sostituita dall'autore con una sovrabbondanza di piccoli dettagli che servono a dare al lettore l'impressione della realtà. In effetti si tratta di un espediente vecchio quanto il romanzo tradizionale, se si pensa al De Foe che, per far credere alle cose più improbabili, fa uso di una profonda osservazione dei particolari, e Fleming appare molto esperto in questo campo. Egli si dilunga nella descrizione minuziosa di cose e fatti che solo apparentemente sono secondari e che, al contrario hanno il grave compito di sostituire la realtà. Quasi in ogni libro, per esempio, si ritrova la descrizione di un avvenimento ludico e sportivo del quale non viene tralasciato nulla e, senza arrivare a questi avvenimenti, ai quali di solito viene dedicato un intero capitolo, basta pensare alla serie di particolari e dettagli che Fleming sottopone all'attenzione del lettore, per rendersi conto di quanta parte essa gioca nella narrativa di questo autore. K. Amis denomina questo espediente letterario « the Fleming Effect » e lo definisce così: « the imaginative use of information, whereby the pervading fantastic nature of Bond's world, as well as the temporary, local fantastic elements in the story, are bolted down to some sort of reality, or at least counterbalanced. In

addition, it provides motives and explanations for action, and the information itself is valuable, not simply as information, but in the relish and physical quality it lends to the narrative »[3].

I racconti di Fleming, appartenendo per queste caratteristiche ai prodotti della cultura industriale, sono più semplici da analizzare strutturalmente rispetto all'opera di un autore che vi immette la propria realtà con maggiore autonomia e problematicità. La mancanza di una realtà socio-storico-culturale, in particolare, fa si che una analisi strutturale applicata a un racconto di Fleming, possa essere accettata anche da quei critici, i quali accusano lo strutturalismo di non riuscire a addivenire ad una reale conoscenza dell'oggetto artistico poiché sacrificano quegli elementi che non si riesce a immettere nella struttura rintracciata giudicandoli come un inserto immesso dall'esterno con un certo sforzo.

L'analisi strutturale applicata al racconto ha come fine il rilevamento della struttura del racconto stesso e, per giungere a tanto, è giusto che essa attinga laddove lo strutturalismo ha compiuto le conquiste più significative e ha raggiunto dei traguardi, cioè alla linguistica. Lo strutturalismo linguistico vecchio di una cinquantina d'anni è, perciò, di valido aiuto quale disciplina in cui rinvenire i principi di carattere generale ai quali informare una ricerca della struttura del racconto.

Le dicotomie: langue-parole, sincronia-diacronia, significato-significante che F. De Saussure postulò e definì, costituiscono i punti cardinali delle analisi strutturali, o almeno sono alla base degli studî di quanti hanno contribuito a fornire i principî fondamentali dello strutturalismo. Tali termini rientrano, ormai, nel patrimonio linguistico dello strutturalismo ed è superfluo soffermarsi ad illustrarli, ma è comunque doveroso e necessario sottolineare questo debito nei confronti della linguistica, special-

[3] K. Amis, *The James Bond Dossier*, London, J. Cape Ltd., 1965, p. 111.

mente per quanto riguarda l'impostazione metodologica che ispira le ricerche della struttura. Se si pensa che nel 1943 Hjemmslev scriveva: « sembrerebbe una tesi di validità generale che per ogni processo c'è un corrispondente sistema in base al quale il processo può essere analizzato e descritto, con un numero limitato di premesse. Si deve assumere che ogni processo può essere analizzato in un numero limitato di premesse che ricorrono costantemente in varie combinazioni. Quindi, in base a questa analisi, dovrebbe essere possibile ordinare questi elementi in classi, secondo le loro possibilità di combinazione. E dovrebbe essere inoltre possibile costruire un calcolo generale ed esauriente delle combinazioni possibili. Una storia così costruita si innalzerebbe dal livello di mera descrizione primitiva a quello di una scienza sistematica, esatta e generalizzante, nella cui teoria tutti gli eventi (possibili combinazioni di elementi) sono previsti e le condizioni della loro realizzazione stabilite »[5], ci si rende conto di come egli abbia intravisto ed in effetti anticipato i principi che ispirano oggi il metodo strutturale: delimitazione del campo di studio, individuazione degli elementi pertinenti alla ricerca, studio delle relazioni intercorrenti tra gli elementi, determinazione delle regole di trasformazione, conseguente costruzione della struttura.

Naturalmente da questi principî generali sono venute fuori varie interpretazioni dello strutturalismo, tanto che darne oggi una definizione o farne una descrizione risulta quanto mai difficile ed impervio. Il solo modo di dare una visione esatta dello strutturalismo è compiere un'analisi strutturale o elaborare un modello ipotetico di descrizione. Infatti, si è visto proprio recentemente che in un libro intitolato *Che cos'è lo strutturalismo* l'autore della prefazione è costretto a chiarire tale titolo dicendo che « piuttosto che partire da una definizione a priori del metodo da definirsi come strutturale, per poi giungere al suo inizio d'applicazione in questo o quel campo, ciascuno è partito dalla sua disciplina di studio per esaminare, senza precon-

[4] La citazione è tratta da A. De Lillo, *L'analisi del contenuto*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 148-9.

cetto se e in che cosa era mutata e in che cosa questo mutamento faceva comparire un'entità da doversi chiamare strutturalismo. Riuniti per scrivere *Che cosa è lo strutturalismo?*, ciò che oggi pubblichiamo, potrebbe meglio intitolarsi *Attorno a recenti modificazioni del sapere e a ciò che le unifica in quanto strutturaliste* »[6].

Oggi non esiste un solo strutturalismo, ma già se ne possono distinguere alcune correnti (strutturalismo metodologico, ontologico, genetico) ed il termine « struttura » ha avuto una tale presa sugli scrittori e sui lettori da ricorrere a proposito e a sproposito e da essere oggetto di accese polemiche che solo in parte hanno contributo a chiarire e a delineare il concetto di Strutturalismo.

Si è detto all'inizio di questo discorso, che « l'analisi strutturale applicata al racconto ha come fine il rilevamento della struttura del racconto stesso » ed è perciò necessario dare almeno una definizione del termine struttura. R. Barthes nei suoi *Saggi critici* parla di un « simulacro dell'oggetto » vale a dire che, compiuta una analisi strutturale il risultato è l'apparizione di un « quid » che precedentemente restava invisibile, inintelligibile; questo quid è l'organizzazione degli elementi che compongono l'opera, il loro ubbidire a leggi, l'ordine che li regola.

L'organizzazione dell'opera di un autore come Ian Fleming viene rintracciata, come già si è detto, senza grandi sforzi e difficoltà.

Umberto Eco in un suo articolo apparso in *Il caso bond* ha ricercato le strutture narrative di questo autore considerando la sua intera opera[6]; in questa sede, invece, si esaminerà solo una delle sue avventure, meglio delle sue brevi avventure trattandosi di un racconto anzicché di un romanzo. Tale racconto il cui titolo è significativamente

[5] AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo?*, Milano, I.L.I., 1971, p. 2.

[6] U. Eco, nel suo articolo « Le Strutture narrative in Ian Fleming », in *Il caso bond*, a cura di O. Del Buono e U. Eco, Milano, Bompiani, 1965, a p. 78 « elabora una tabella descrittiva della narrativa di Ian Fleming... a tre livelli: 1) l'opposizione dei caratteri e dei valori, 2) la situazione di gioco e l'intreccio come partita, 3) la tecnica letteraria ».

« *Risico* », si presenta anche leggermente diverso rispetto al resto della narrativa di questo autore presentando una caratteristica che nella analisi che segue ricorrerà spesso sotto la voce « Livello dell'essere e livello dell'apparire ». Si tratta della possibilità di un personaggio di apparire alla percezione di un altro personaggio « buono » laddove è un « antagonista » e viceversa[7].

L'analisi è divisa in tre momenti e vengono individuati tre livelli di descrizione: 1) livello delle funzioni, 2) livello delle azioni e 3) livello della narrazione; gli autori cui maggiormente essa si ispira sono: R. Barthes, W. Propp e T. Todorov.

1) *Il livello delle funzioni.*

A questo livello vengono studiate le unità funzionali; il discorso poggerà sull'esame di quelle che R. Barthes nell'introduzione a *L'Analisi strutturale del racconto*, definisce « funzioni distribuzionali-cardinali ». Va detto, però, in via generale che nel racconto in esame sono presenti tutti i tipi di funzioni previsti da Barthes[8] e che Fleming fa largo uso di quelle denominate « indizi ».

[7] Questa caratteristica, però non è altro che uno dei tanti espedienti che conferiscono suspense alla storia e che tengono il lettore all'oscuro degli elementi che potrebbero fargli trovare la chiave di quanto legge e, rientrando nella grande caratteristica della « schematicità » di cui si è parlato, conferisce al massimo novità alla forma di Fleming, ma non intacca la possibilità di quest'analisi di essere valida per tutta la produzione dell'autore in esame.

[8] Egli ripartisce le unità funzionali in due classi di funzioni: a) distribuzionali, che hanno come correlati elementi dello stesso livello, b) integrative, che hanno come correlati elementi dei due restanti livelli di descrizione (azioni dei personaggi e narrazione). Sono distribuzionali: le funzioni cardinali o nuclei e le catalisi; dalla individuazione di tutte le funzioni cardinali si ha la trama del racconto, i cui spazi vuoti (tra una funzione cardinale e l'altra) sono colmati dalle catalisi. Sono integrative: gli indizi e gli informanti ed infatti essi servono a gettar luce su un sentimento, un personaggio, un'atmosfera, una filosofia; i primi con significati impliciti, i secondi immediatamente significanti.

Le funzioni cardinali, definite anche come i « momenti di rischio del racconto »[9] ne costituiscono la trama e, sia per provare ciò, che per rendere più chiara la comprensione dell'analisi a questo e ai livelli superiori, sarà fornito più oltre il riassunto del racconto. Queste funzioni saranno qui di seguito elencate secondo una numerazione progressiva che rispetta l'ordine di successione che esse presentano nell'intreccio[10] e per ciascuna di esse sarà fornito un nome e la spiegazione dell'evento cui essa si riferisce. Al contrario nel riassunto, che sarà diviso in piccole parti, mentre la sequenza rispetta il reale ordine cronologico della storia, la numerazione rinvia al precedente elenco delle funzioni[11].

Le funzioni cardinali di Risico sono:

1) *Investigazione*: Bond incontra il «buono» (a livello dell'apparire)[12] per avere informazioni sull'eventuale antagonista.

2) *Incarico*: Bond riceve l'incarico da M di fare interrompere un traffico di droga in Inghilterra.

3) *Tranello*: Bond è oggetto di un primo scacco da colui che si rivelerà come l'antagonista (L. Ap.).

4) *Apparizione antagonista e donna*: il « buono » (L. Ap.) mostra a Bond l'antagonista (L. Ap.) e la donna.

5) *Tranello*: l'antagonista (L. Ap.) dà un secondo scacco a Bond.

---

[9] R. Barthes, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1968, p. 20.

[10] Nell'accezione del termine data dai formalisti russi che la oppongono al termine « fabula »: questa « designa nella loro successione temporale, effettiva, gli avvenimenti che nello " intreccio " dell'opera sono invece organizzati secondo schemi costruttivi letterari propri dell'autore e della sua scuola », (Citaz. tratta da T. Todorov, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 47).

[11] Così come fa Propp che nella sua *Morfologia della fiaba russa*, Torino, Einaudi, 1966, a p. 33, a proposito delle due prime funzioni da lui individuate, dice: « Nella favola, di solito, è menzionata prima l' " allontanamento " e poi il " divieto ", mentre in realtà la successione dei fatti è evidentemente quella contraria ».

[12] Da questo momento in poi abbrevieremo tale livello con la sigla L.Ap. e quello opposto con la sigla L.Es.

6) *Investigazione*: Bond si incontra con la donna per avere informazioni sull'antagonista.

7) *Danneggiamento*: l'antagonista (L. Ap.) dà il terzo scacco a Bond facendolo prigioniero.

8) *Smascheramento*: l'antagonista si rivela come « buono » a Bond e gli spiega che colui che egli ritiene « buono » è il vero antagonista.

9) *Lotta*: Bond, il « buono » (L. Es.) e i vicari di quest'ultimo ingaggiano la lotta contro l'antagonista (L. Es.).

10) *Vittoria*: Bond dà scacco al « cattivo » e lo uccide.

11) *Chiarimento*: Bond riceve dal «buono» le ultime delucidazioni sulla situazione.

12) *Seduzione/Premio*: Bond possiederà la donna.

Ed ecco il riassunto:

2: Bond riceve da M. l'incarico di interrompere il traffico di stupefacenti che da qualche tempo affligge l'Inghilterra. La squadra narcotici di Scotland Yard è riuscita a sapere che questo proviene dall'Italia, ma non riesce a giungere a capo della situazione. Per il tramite della C.I.A. si sa che in Italia esiste uno pseudo Servizio Segreto, addetto al contrabbando di droga e falsificazioni, il cui principale agente, Kristatos, come paravento fa un po' di contrabbando.

1: Bond si deve incontrare con questi per raccogliere informazioni e distruggere l'organizzazione. Dall'incontro con Kristatos, Bond raccoglie alcune notizie: un gruppo ben nutrito di gangsters americani espulsi dagli Stati Uniti ha organizzato, in contatto con complici in Oriente, un traffico di droga. Sono molto ben organizzati e pagano molto bene i loro uomini cosicché, anche se si arriva ad essi, non si raggiunge il centro dell'organizzazione.

4: Il capo di questa associazione a delinquere è E. Colombo, proprietario del ristorante dove Bond e Kristatos si incontrano a Roma, e Bond può quindi vederlo: è seduto ad uno dei tavoli con una donna: L. Baum.

3: Nel frattempo, durante l'incontro tra Kristatos

e Bond, Colombo, aiutato dal maître e dai camerieri, ha fatto accostare al tavolo di Bond una sedia in cui è inserito un registratore. Prima che Kristatos e Bond si salutino, egli riesce a riavere la sedia e va nel suo ufficio ad ascoltare la registrazione.

5: Tornato in sala, dopo aver parlato alla ragazza, ha inizio una violenta scenata tra i due e la donna, lanciati alcuni improperi, lascia il ristorante. Bond le porge aiuto, la accompagna in albergo e, presentandosi come uno scrittore a caccia di notizie sulla droga per un suo libro, riesce ad avere un appuntamento a Venezia.

6: Qui, però, dopo alcuni minuti di conversazione, su una spiaggia deserta,

7: Bond è costretto a sfuggire a tre uomini, vicari di Colombo. Sfugge ai tre, ma viene fatto prigioniero da Colombo stesso ed altri suoi uomini travestiti da pescatori. Stordito da una botta vibratagli col calcio di una rivoltella dietro la nuca, egli si risveglierà su una piccola imbarcazione.

8: Ed ecco il capovolgimento della situazione: Colombo si dichiara contrabbandiere, ma non trafficante di droga; Kristatos fa il doppio gioco e quindi di tanto in tanto deve « offrire » qualche vittima alla Squadra Narcotici e, poiché, il traffico in Inghilterra è una cosa che scotta, ha pensato, questa volta, di fornire quale vittima Colombo. Niente di più, ma Bond è incline a credergli dato che Colombo lo assicura che all'indomani la sua missione sarà completata. In cambio chiede solo che non si sappia della sua attività di contrabbandiere.

9: L'indomani l'equipaggio di Colombo abborda un battello albanese che scarica innocenti pacchi di giornali. Si combatte e si spara sulla nave, Bond scende invece sul molo e riesce a far fuori l'unico uomo che, dall'uscio del

deposito, spara con una mitragliatrice. Dopo essersi reso conto che i pacchi contengono oppio grezzo,

10: lasciando Colombo di guardia all'entrata, Bond si addentra in un magazzino del deposito, scorge un uomo ed una macchina col motore acceso e, identificato l'uomo per Kristatos, dopo una breve sparatoria, lo uccide.

11: Conclusasi la lotta, Bond sul battello di Colombo viene ringraziato per il valido apporto prestato e riceve le ultime delucidazioni: l'oppio della nave albanese era la fornitura di un anno per lo stabilimento chimico di Kristatos a Napoli; la fornitura veniva dalle coltivazioni di papavero della Russia che si serve dell'Albania per smistarla e farla arrivare a Kristatos che è il capo dell'organizzazione; lo scopo della Russia è probabilmente la guerra psicologica all'Inghilterra.

12: Colombo, sapendo che Bond dovrà trascorrere ancora qualche giorno in Italia, gli offre, quale « compagnia » L. Baum.

2) *Livello delle azioni.*

A questo livello si individua la logica che regola e salda le funzioni studiando le azioni dei personaggi che meglio possono essere definiti come « attanti ». L'analisi svolta a questo livello e a quello seguente si ispira al metodo applicato da T. Todorov al romanzo *Les Liasons Dangereuses* di Laclos. Sembra utile a questo proposito mettere in risalto che in questo modo uno stesso metodo di analisi strutturale viene ad essere applicato a due tipi di scrittura completamente diversi: da un lato un « tipo di racconto che si potrebbe definire ' psicologico ' » [13] dall'altro un racconto di azione. Il sistema di Todorov propone A) di individuare dei predicati di base, B) di ricavare da questi per il tramite di

[13] T. Todorov, « Le categorie del racconto letterario » in *L'analisi del racconto, op. cit.*, p. 240.

regole di derivazione, altri predicati, C) di enunciare alcune regole di azione che danno la dimensione del movimento dei rapporti fra i personaggi che, fino al punto B risultano, invece, staticamente.

A) *Predicati di base.*

Dall'elenco delle funzioni che è stato fatto risulta che i personaggi entrano in rapporto fra loro e, se a prima vista, attese anche le differenti denominazioni, può sembrare che questi rapporti sono molteplici, essi possono invece essere ridotti a due tipi. Si individuano così i predicati di base: *Lotta* e *Aiuto.*

B) *Altri predicati.*

Da questi due predicati, grazie a una regola di derivazione [14] si ricavano i loro opposti: *Amore* e *Intralcio* si ha così schematicamente:

Predicati di base . . . . *Lotta* . . . . . *Aiuto*

↓ ↓

Predicati opposti . . . . *Amore* . . . . *Intralcio*

Si potrebbe obbiettare che i due predicati di base sono anche opposti fra di loro e che quindi si poteva rintracciare un solo predicato di base (ad esempio Lotta) e far rientrare l'altro quale predicato opposto e non di base (in questo caso Aiuto), ma i gruppi di rapporti dipendenti dai due predicati in oggetto svolgono, come dice lo stesso Todorov « un ruolo fondamentale ai fini della struttura dell'opera » [15] così tanto poggiata sul gioco dei due livelli dell'essere e dell'apparire e vanno perciò considerati basilari.

E infatti i due livelli dell'essere e dell'apparire fanno postulare un altro predicato: « il prendere coscienza » da parte di un personaggio del frainteso rapporto che intercorre fra lui e un altro personaggio; questo ultimo predicato

[14] In questa indagine non si esaminano i predicati passivi i quali si rintraccerebbero grazie a una seconda regola di derivazione che considera l'attante quale soggetto passivo dell'azione.

[15] T. Todorov, « Le categorie del racconto letterario » in *L'analisi del racconto, op. cit.*, p. 242.

ha importanza per gli effetti che si producono sullo svolgimento delle azioni (come si vedrà al momento dell'individuazione delle regole d'azione), e per spiegare la presenza fra due personaggi di quei rapporti che, pur essendo opposti fra di loro, sono stati definiti basilari.

Prima di esporre in grafici che possano rendere conto delle funzioni collocate in questi predicati, è necessario elencare i personaggi ai quali nelle funzioni medesime erano stati dati nomi convenzionali, traendoli dal riassunto dato: Kristatos, Bond, Colombo, Lisl Baum, vicari di Colombo, vicari di Kristatos, M, C.I.A. e U.R.S.S. Poiché i vicari di Kristatos e l'U.R.S.S., i vicari di Colombo, M e C.I.A. svolgono lo stesso ruolo rispettivamente di Kristatos, di Colombo e di Bond l'analisi non li considererà.

Ed ecco in questi schemi il racconto di Fleming strutturato staticamente. I personaggi sono considerati quali « soggetti attivi » (rapresentati verticalmente) che compiono le loro azioni nei confronti dei personaggi considerati quali « soggetti passivi » (rappresentati orizzontalmente); di essi sono segnate le sole iniziali:

Predicato di base *Lotta* e suo opposto (*Amore*)

		K.	B.	C.	L. B.
		Soggetti Passivi			
K.	Soggetti Attivi	///	LOTTA	LOTTA	///
B.		LOTTA	///	LOTTA	AMORE
C.		LOTTA	LOTTA	///	AMORE
L. B.		///	AMORE	AMORE	///

Predicato di base *Aiuto* e suo opposto (*Intralcio*)

		K.	B.	C.	L. B.
		Soggetti Passivi			
K.	Soggetti Attivi	///	AIUTO	///	///
B.		AIUTO	///	AIUTO	///
C.		///	AIUTO	///	///
L. B.		///	INTRALCIO	AIUTO	///

Questi due grafici contengono tutti i rapporti intercorrenti fra i personaggi della storia, unificandoli in un solo grafico si potrebbe vedere come tra due personaggi intercorrono, come si è già detto, sia rapporti di *Lotta* che di *Aiuto* e non risulterebbero perciò chiari le relazioni fra B. e C. e quelle fra B. e K.; ma tenendo presente la ottava funzione: *Smascheramento* (che mette in moto il predicato: Prendere coscienza) tutto viene chiarito. Questa funzione, infatti, fa invertire i rapporti fino ad allora intercorrenti dividendo la storia in due momenti nettamente separati: Fino allo *Smascheramento*, e da esso in poi. Va ricordato, però, che, anche se divisa in due momenti, la storia fino a questo punto dell'analisi risulta in modo statico e, perciò, questo problema verrà chiarito in maniera definitiva al seguente punto C) del livello delle azioni.

C) *Regole di azione.*

Per rendere conto del movimento delle azioni si devono elaborare delle regole nelle quali siano comprese tutte le

evoluzioni dei predicati di base. Nel caso di *Risico* quattro regole risultano sufficienti a spiegare tutte le evoluzioni dei rapporti fra i personaggi.

1. *Siano A e B due agenti, e A aiuti B, B entrerà nel medesimo rapporto con A.*

Ad esempio Colombo aiuta Bond promettendogli di farlo venire a capo della soluzione del caso e Bond aiuta Colombo nello scontro con l'imbarcazione albanese.

2. *Siano A e B due agenti, e A aiuti B a livello dell'apparire e non dell'essere, appena B prende coscienza agisce in base al predicato Lotta.*

È il caso di Bond che, resosi conto di non essere aiutato da Kristatos lotterà contro di lui e lo ucciderà.

3. *Siano A e B due agenti, e A inizi una lotta contro B, B entrerà in un identico rapporto con A.*

È il caso della reazione alla situazione esemplificata nella regola 2.: avendo Bond iniziato una Lotta con Kristatos, Kristatos lotterà contro Bond.

4. *Siano A, B e C tre agenti, e A e B siano legati da un rapporto di Aiuto tra loro, e da uno di Lotta con C, se A (o B) prende coscienza che il rapporto di Aiuto con B (o A) è solo a livello dell'apparire, invertirà i suoi rapporti: aiuterà C e insieme con questi lotterà con B (o A).*

È il caso del cambio di scena: Kristatos e Bond sono in lotta con Colombo; Bond prende coscienza del suo falso rapporto con Kristatos, si unisce in un rapporto di aiuto con Colombo e con questi lotta contro Kristatos.

3. *Il livello della narrazione.*

È questo l'ultimo livello da esaminare e per fare ciò il racconto va considerato come un discorso emesso da un soggetto astratto: il narratore. Va qui specificato preliminarmente che il narratore non va confuso con l'autore del racconto; lo strutturalista considera tale livello sempre per lo stesso scopo con il quale ha considerato i due livelli inferiori e cioè per vedere l'organizzazione interna del racconto esaminato e da esaminare. Quindi poggia la sua analisi sul

racconto stesso, sugli elementi insiti in esso e non al di fuori; è perciò che non prende in considerazione l'autore bensì il narratore come si vedrà più oltre, esaminando gli « aspetti » e i « modi » del racconto.

A questo livello l'analisi esamina: A) Tempo, B) aspetti, C) modi del racconto.

A) *Tempo del racconto.*

T. Todorov, partendo dalla considerazione che « nella storia più avvenimenti possono svolgersi contemporaneamente, ma il discorso deve obbligatoriamente metterli l'uno di seguito all'altro »[16] mette in risalto la impossibilità da parte dell'autore di rispettare completamente la successione cronologica degli avvenimenti. Da questa considerazione di ordine generale egli pone la « deformazione temporale » e cioè il non rispettare *volutamente* l'ordine cronologico degli avvenimenti, come espediente estetico di alcuni autori.

In *Risico* non esiste deformazione temporale di tutta l'avventura, bensì di alcuni suoi stadî: a grosse linee la storia viene narrata così come accade, vale a dire dal suo inizio alla sua fine; peraltro, Fleming usa la deformazione temporale in alcuni momenti della narrazione. Sembra giusto concludere che egli usa tale espediente estetico per immettere il lettore subito nell'azione, farlo trovare sul luogo dove essa si svolge e poi, una volta entrato in questa dimensione, fornirgli le spiegazioni necessarie. Accade, così; che il lettore partecipa attivamente all'azione, entra in essa, non resta a guardarla dall'esterno, come avverrebbe, viceversa, se Fleming fornisse preventivamente la « ratio » sottostante all'azione.

Dal grafico che segue si può notare in quali punti della storia Fleming ricorre alla deformazione temporale; nella scala a sinistra, infatti, sarà indicata la successione temporale quale viene presentata dall'autore (analogamente a quanto risulta a proposito delle funzioni) e nella spezzata

[16] *ibidem*, p. 250-1.

a destra evidenziando la successione logica degli stessi. I numeri romani rappresentano gli spazi temporali i quali mostrano il differente progredire cronologico delle due successioni:

B) *Aspetti del racconto.*

Per aspetti del racconto si intendono con Todorov « la maniera in cui la storia è percepita dal narratore » [17]. L'autore parla di tre maniere: quella in cui il narratore sa più del personaggio (narratore > personaggio o visione « dal di dentro »); quella in cui sa meno (narratore < personaggio o « visione dal di fuori »); quella in cui sa in eguale misura (narratore = personaggio o visione « con »).

In *Risico* la persona astratta del narratore è prevalentemente nella terza dimensione: egli sa quanto un personaggio. Sembra, infatti, valido dire che la prima maniera non dovrebbe attagliarsi a racconti simili a quello in esame, perché altrimenti non verrebbe a crearsi la « suspense » necessaria a questo genere di narrativa. Quanto è stato detto fin qui può utilizzarsi per la discussione dei vari aspetti interessanti e significativi del racconto in questione ma non vale ad illustrarne la caratteristica essenziale: occorre, infatti, per poter apprezzare e valutare il meccanismo della « suspense » in *Risico* tener presente un altro piano determinante che è quello delle « relazioni di consapevolezza » fra il personaggio e il narratore. Nella visione « con », infatti, il narratore può avere la visione in comune sempre con uno stesso personaggio, oppure passare da un personaggio all'altro. In *Risico* è presente quest'ultima situazione che, ad un'analisi accurata, appare governata dalle seguenti regole che governano lo spostamento della consapevolezza del narratore da un personaggio all'altro:

1. *Quando c'è una vittima* DIRETTA *in un'azione,* nel senso che questa o è il soggetto passivo del predicato di base Lotta a L. Es. o è il soggetto passivo del predicato Aiuto dato a L. Ap., *il narratore ha la visione « con » il personaggio vittima.*

2. *Quando in un'azione* NON *c'è una vittima diretta,* ad esempio nel caso del predicato Aiuto dato a L. Es. o del predicato Lotta a L. Ap., *il narratore ha la visione « con » il personaggio che compie l'azione.*

3. *Quando,* alla fine della storia, si è ormai chiarito

[17] *ibidem,* p. 250.

il gioco delle parti, e *si assiste alla* VITTORIA di Bond, *il narratore ha la visione « con » il personaggio vincitore.*

Ora, tenendo presente la legge semiologica per cui « l'io e il tu di un enunciato appaiono costantemente insieme » [18] (l' « io » del narratore corrispondendo al « tu » del lettore), queste tre regole appaiono alquanto importanti perché illustrano che, con il tipo di visione « con », il lettore è messo a conoscenza progressivamente di ciò che deve sapere [19]. Con la prima regola si nascondono le cose che non si devono sapere; con la seconda il narratore fornisce al lettore un certo numero di notizie in più rispetto a quelle in possesso del personaggio vittima apparente; con la terza si facilita l'identificazione del lettore con il vincitore.

Ad esempio:

1. *Visione « con » vittima diretta*: nell'incontro tra Kristatos e Bond, il narratore sa solo ciò che Bond viene a sapere da Kristatos (Bond è soggetto passivo del predicato Aiuto dato a L. Ap.) [20].

2. *Visione « con » personaggio che compie l'azione*: quando, nel ristorante, Colombo dice al maître di porre al tavolo di Bond la sedia con il registratore incorporato per poi levarla e portarla nell'ufficio, il narratore ha la visione « con » Colombo, tanto che Bond non si rende neppure

[18] *ibidem,* p. 264.

[19] In conformità alla caratteristica precipua di questo genere di narrativa della « schematicità » del racconto che si risolve con la spiegazione finale.

[20] I. FLEMING, « Risico », in *For Your Eyes Only,* London, PAN Books Ltd., 1972, p. 119:

> « Bond sat back. He gazed... Bond said softly: " Why? " Signor Kristatos said indifferently: " No questions catch no lies " ».

La fine di questa citazione quasi non richiede un commento. A un perché di Bond viene risposto con la frase conclusiva « No questions catch no lies »: al lettore (narratore = Bond, vittima diretta), non possono essere dette bugie altrimenti l'autore si contraddirebbe, né può essere detta la verità perché altrimenti il racconto non avrebbe ragione di essere, di conseguenza si rimanda la risposta a un altro momento del racconto.

conto dell'accaduto (Bond è soggetto passivo del predicato Lotta a L. Ap.)[21].

3. *Visione « con » personaggio vincitore*: tutto il brano che narra la vittoria finale di Bond, sia quando combatte contro l'uomo della mitragliatrice che quando scorge Kristatos per poi ucciderlo, il narratore ha la visione « con » Bond[22]. Si contrasta, così, la regola 1, poiché il narratore

[21] *ibidem*, p. 117:

> « The man beckoned.... Phase by phase, in a series of minute moves, an exercise that had long been perfected was then smoothly put into effect.... The innocent little flurry of restaurant movement had taken about a minute.... Bond had hardly been conscious of it »

e ancora a p. 122:

> « Vaguely Bond noticed the spair chair at his table being whisked away to help build up a nearby table for six.... He did not notice the casual progress of the spare chair from its fresh table to another, and then to another, and finally through the door marked UFFICIO. There was no reason why he should ».

Queste due citazioni si riferiscono rispettivamente al momento in cui la sedia viene posta al tavolo di Bond e a quello in cui viene tolta. Alla fine di entrambe si legge che Bond non è a conoscenza di quanto sta accadendo: la prima volta con « Bond had hardly been conscious of it » e la seconda con « He did not notice the casual progress of the spare chair... ». Bond, infatti, non è una vittima diretta perché Colombo sta lottando contro di lui solo a L.Ap. Il fatto poi che Fleming concluda questa citazione dicendo che non c'era ragione per cui Bond dovesse accorgersi dello spostamento della sedia, conferma quanto si sta sostenendo in questa fase dell'analisi: il lettore, avendo la visione « con » il personaggio che compie l'azione, deve essere meglio informato di Bond, deve sapere, cioè, che qualcuno lo sta spiando, che c'è un antagonista, ma naturalmente non sa che si tratta di un antagonista a L. Ap.

[22] *ibidem*, p. 145:

> « The warehouse was about fifty feet long. Bond slowed and walked softly to the far corner.... A man was standing up against the back entrance. His eyes were at some kind of spyhole. In his hand was a plunger from which wires ran under the bottom of the door. A car... stood beside him, its engine ticking over softly.... There was the rumbling crack of an explosion.... The warehouse had buckled crazily out of shape. »

Quest'ultima frase dà proprio la visione « con » Bond, vincitore; il lettore vede addirittura che il magazzino ha un'inclinazione

in base ad essa dovrebbe avere la visione « con » Kristatos (vittima diretta) ma tale regola opposta è indispensabile per permettere l'identificazione del lettore con il vincitore.

C) *Modi del racconto.*

Per quanto riguarda i modi del racconto, Todorov ne rintraccia due principali: la narrazione e la rappresentazione. Nella prima il narratore è un « semplice testimone » che riferisce un racconto, nella seconda il racconto è dato dalle « repliche dei personaggi » e perciò Todorov dà una prima identificazione della narrazione con la parola del narratore e della rappresentazione con quelle dei personaggi. Ma, poiché, spesso le parole dei personaggi anziché rappresentare degli atti (i quali in quanto tali dovrebbero gettare luce su colui che parla), consistono di pure e semplici informazioni, egli propone di rintracciare tale differenza nella opposizione tra gli « aspetti soggettivo e oggettivo del linguaggio », arrivando a una denominazione differente dei due modi del discorso: discorso constatativo o oggettivo (= narrazione) e discorso performativo o soggettivo (= rappresentazione).

Nel caso di *Risico*, per le stesse ragioni esposte parlando dei tempi e degli aspetti[23], sembra giusto dire che il narratore usa entrambi i modi del discorso, ponendo un'attenzione particolare, quando le parole vengono profferite da un personaggio, volta a evitare che costui dia un'informazione che non è opportuno dare. Così tutto ciò che dice Kristatos non getta luce sulla sua personalità:

> Es: si veda il densissimo racconto a pag. 120 da « He [Kristatos] spoke softly and quickly » fino a « thence the couriers, using innocent motor cars of various makes, ran a delivery service to the middle-men in England. »[24];

inverosimile così come, prima, ha visto Kristatos armato e la macchina pronta per la fuga. Il lettore in questo momento sta preparandosi con Bond alla vittoria e, insieme con lui, ucciderà Kristatos e vincerà.

[23] V. sopra p. 22 e p. 24.

[24] Tutto quanto dice Kristatos consiste di informazioni sulle attività dei contrabbandieri e queste informazioni sono date dal

le imprecazioni di Colombo, dopo aver ascoltato la registrazione, sono di tipo performativo perché fanno capire che egli è adirato (ma perché e con chi non è reso noto):

> Es: « At the end, when Bond's tinny voice said " she is, is she? " and there was a long silence interspersed with background noises from the restaurant, Enrico Colombo switched off the machine il registratore and sat looking at it. He looked at it for a full minite. His face showed nothing but acute concentration on his thoughts. Then he looked away from the machine and into nothing and said softly, out loud: " Son-a-beech ". He got slowly to his feet and went to the door and unlocked it. He looked back once more at the Grundig, said " Son-a-beech " again with more emphasis and went out back to his table. » [25];

e, al contrario, quando M dà le informazioni a Bond per la missione, non si tratta di sole informazioni; vengono resi noti anche alcuni aspetti della personalità di M.:

> Es.: « As you can imagine, 007, I do not wish the Service to become involved in this drug business. Earlier this year I had to take you off other duties for a fortnight so that you could go to Mexico and chase off that Mexican grower. You nearly got yourself killed. » [26].

---

punto di vista di Kristatos, sono la sua versione dei fatti. Tramite la voce di questo personaggio al lettore non giungono notizie sulla vera attività di Kristatos, egli, in questa fase del racconto, è un personaggio che porge aiuto a Bond, non, come risulterà, al contrario, a lettura finita del racconto, il vero antagonista di 007.

[25] Quest'esempio mostra chiaramente il tipo di discorso performativo: Colombo è adirato, impreca contro il registratore e questa imprecazione potrebbe riferirsi sia a Kristatos, sia a Bond; e, poiché fino a questo momento Colombo appare come l'antagonista di Bond, il lettore recepisce l'imprecazione come rivolta contro Bond.

[26] In questa citazione M sta illustrando a Bond la situazione e la sua futura missione, ma egli non fornisce solo informazioni. In quest'ultima frase « You nearly got yourself Killed », si nota chiaramente il suo disappunto per aver corso il pericolo di perdere uno dei suoi più validi agenti per una missione non strettamente connessa col Servizio Segreto.

Lo stesso Todorov, comunque, dice che « lo stile diretto (parole dei personaggi) è legato in generale all'aspetto soggettivo del linguaggio, ma tale soggettività si riduce talvolta ad una semplice convenzione: l'informazione ci è presentata come proveniente dal personaggio e non dal narratore, tuttavia non apprendiamo nulla su tale personaggio. Viceversa, la parola del narratore appartiene generalmente al piano dell'enunciazione storica, ma quando vi è un paragone e una riflessione generale, il soggetto dell'enunciazione si fa manifesto, e il narratore si avvicina in tal modo ai personaggi » [27]. Con queste parole si capisce che una distinzione netta è quasi impossibile a farsi, ma il punto importante per quanto riguarda questa analisi è l'aver messo in risalto che, soggettivo o oggettivo, il modo del discorso di *Risico* è ispirato ad un'unica legge: rendere noto soltanto ciò che non getta luce sulla fine della storia.

In effetti le difficoltà del Todorov a fare una netta separazione fra i due modi del racconto sono facilmente spiegabili con gli intenti dell'autore del racconto stesso. Sembra esatto dire che in un romanzo denso di problematica e di vita, sia in un modo che nell'altro, i personaggi ne usciranno delineati a forti tinte, così come il mondo in cui essi si muovono. Al contrario in un racconto come quello fin qui esaminato, e in un modo che nell'altro, ciò non avviene. Nel migliore dei casi, quando cioè le parole del personaggio non danno solo informazioni ma gettano luce sul personaggio stesso, ancora una volta questa luce illumina atteggiamenti e comportamenti, aspetti per lo più esteriori della personalità. È proprio da una analisi accurata al livello dei modi del racconto che la verità salta fuori: il personaggio Bond e quelli che lo circondano vanno meglio definiti come il « fantoccio » Bond e le maschere che lo circondano.

PATRIZIA FUSELLA

---

[27] T. TODOROV, « Le categorie del racconto letterario » in *L'analisi del racconto, op. cit.*, p. 261.

ZUM WORTSCHATZ DER ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF

Wenn bei Annette von Droste-Hülshoff von Vorbildern und Beeinflussung gesprochen wird, darf man sich nicht nur auf einen bestimmten Motivkreis und gewisse rhythmische und gedankliche Fügungen beschränken. Schon in der Wortwahl, der äußerst häufigen Verwendung bestimmter Wörter, in ihren « Lieblingsausdrücken », ferner in den Verbalbildungen und Wortzusammensetzungen, die immer wieder als für sie charakteristisch hervorgehoben werden, zeigt sich eine größere Abhängigkeit und Beeinflussung durch ihrer Epoche vorausgehende literarische Strömungen, als man bisher herausstellte. Bevor wir das Gesagte näher erläutern, sei hier kurz auf jene Begegnungen und Freundschaften hingewiesen, die entscheidend auf die Formung ihrer geistigen und dichterischen Welt einwirkten.

Als erste in literarischer Hinsicht einflußreiche Begegnung der Droste dürfen wir wohl ihre Bekanntschaft mit Anton Matthias Sprickmann ansehen, der dann jahrelang ihr väterlicher Freund und Berater war. Sprickmann hatte dem Sturm und Drang und dem « Göttinger Hainbund » nahegestanden und war in freundschaftliche Beziehung zu Klopstock, Voß und Claudius getreten. Durch ihn lernte sie vor allem die Welt Klopstocks kennen, las Hölty und Schiller, ferner die Dichter und Schriftsteller, die damals, zwischen 1810 und 1820, besonders beliebt waren: Bürger, Voß, Matthisson, Salis-Seewis.

In Münster zählte Sprickmann zum Kreise der Fürstin Gallitzin, dem auch Stolberg und Hamann angehörten und der in enger Verbindung zu Friedrich Heinrich Jacobi stand. Was sie verband, war die « Innigkeit einer naturmystischen

Religiosität und empfindsamen Seelenkultur ». Dieser schöngeistige Kreis, dessen Ziel eine geistig-religiöse Erneuerung im Sinne der späten Aufklärung und der Empfindsamkeit darstellte und der damals in seiner Umgebung eine « nicht zu unterschätzende stille Wirkung ausstrahlte», hatte jedoch den « wirklichen Zusammenhang mit der Gegenwart » und den andrängenden Problemen und Erneuerungsbestrebungen verloren und konnte schon deshalb keinen bleibenden geistigen Einfluß auf seine Zeit ausüben. « Aber im dichterischen Werk der Droste ist etwas von der Haltung der ' familia sacra ' eingeschlossen. Wo von Einflüssen bei ihr gesprochen wird, muß an diese Tradition, aus der sie erwuchs, zuerst gedacht werden » [1].

Bedeutender und nachhaltiger war wohl der Einfluß Christoph Bernhard Schlüters auf die Droste. Er vermittelte ihr die Gedanken des Naturphilosophen Baader, machte sie mit den ästhetischen Anschauungen Adam Müllers bekannt und erschloß ihr vor allem die ursprünglich tiefe Glaubenshaltung der mittelalterlichen Mystik [2].

Mit der Welt der Romantik wurde die Droste im Kreise ihrer Verwandten, den von Haxthausen, vertraut; Wilhelm und Jacob Grimm erschlossen ihr jene spätromantische Haltung der Hinwendung zur Wirklichkeit, zum Volkstum, zur Vergangenheit, besonders zur Welt des Mittelalters, zu Sagen und Märchen [3].

Aus diesem kurzen Überblick geht schon hervor, daß die Dichtung der Droste zu einem Teil, allerdings nur zu einem Teil — darauf sei ausdrücklich hingewiesen — aus

[1] C. HESELHAUS, *Annette von Droste-Hülshoff. Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des 19. Jahrhunderts*, Halle 1943, S. 89.

[2] J. NETTESHEIM, *Schlüter und die Droste — Dokumente einer Freundschaft*, Münster 1956.

[3] Wie weit das ' Wissen ' ihrer Zeit, die Erkenntnisse der naturwissenschaftlichen, medizinischen und psychologischen Forschungen, der Fortschritt der Technik, die sozialen, politischen und religiösen Probleme und nicht zuletzt bestimmte Mode-Motive der Zeit in der Dichtung der Droste Gestalt gewonnen haben, hat J. NETTESHEIM in ihrer grundlegenden Studie *Die geistige Welt der Dichterin Annette von Droste zu Hülshoff*, Münster 1967, ausführlich dargestellt.

dieser Grundlage, der geistig und schöpferisch fruchtbaren Begegnung mit bedeutenden Menschen und dem Geist ihrer Zeit verstanden werden muß; aber wesentlich ist, wie dieser ' Grund ' dann in ihre Dichtung eingeht und ganz persönliche Aussage wird.

Die Grundlagen der Dichtersprache des 19. Jahrhunderts sind zu einem großen Teil in den vorausgehenden Epochen, vor allem in der Klassik und Romantik, geschaffen worden, und das ganze Jahrhundert zeigt eine bewußte oder unbewußte Abhängigkeit von Sturm und Drang, Klassik und Romantik [4].

Die Sprache der Dichtung des 18. Jahrhunderts, vor allem der zweiten Jahrhunderthälfte, steht weitgehend unter dem Einfluß des Pietismus, der seinerseits sprachlich wie auch geistig « keine eigentlich schöpferische Bewegung » darstellt. Seine Bedeutung liegt eher darin, daß er das religiöse Sprachgut altdeutscher und mittelalterlicher Mystik, der ' Lutherbibel ' und die weltlichen und religiösen Sprachelemente der Barockzeit übernimmt, erneuert und an die geistesverwandten Strömungen der folgenden Zeit weitergibt, daß er « aus diesen und anderen Kräften eine Sprache gefühlsbetonter, subjektiver Frömmigkeit schafft, die zu einer Voraussetzung für die Sprache der Seele im 18. Jahrhundert seit Klopstock und der Empfindsamkeit wird » [5].

Der Wortschatz der irrationalen ' Seelensprache ' des Pietismus, welcher dem religiösen Charakter dieser Bewegung entsprechend vorwiegend Ausdruck der Beziehung zwischen Gott und Seele ist, erfährt schon bei Klopstock Bedeutungserweiterung und Sinnvertiefung, da er nicht ausschließlich auf den religiösen Bereich bezogen wird. In der Folgezeit, vom Sturm und Drang bis zur Romantik und

[4] Dieser Darstellung liegen die für die Sprache des 18. u. 19. Jahrhunderts allgemein geltenden Ausführungen von A. LANGEN, *Der Wortschatz des 18. Jahrhunderts* — F. KAINZ, *Klassik und Romantik* — K. WAGNER, *Das 19. Jahrhundert* zugrunde —: *Deutsche Wortgeschichte* — hrsg. von F. MAURER u. F. STROH, Berlin 1959, Bd. II S. 23-222.

[5] A. LANGEN, a.a.O. S. 55.

noch im 19. Jahrhundert, wird dann mehr oder weniger unmittelbar der sprachliche Einfluß Klopstocks wie überhaupt der ' Seelensprache ' deutlich, der sich von seltenen Sprachmitteln bis zum Gebrauch einzelner Lieblingsausdrücke erstreckt. Grundsätzlich Neues tritt dabei fast nie in Erscheinung; denn auch da, « wo das Einzelwort früher nicht zu belegen ist, wirkt doch das Bildungsprinzip, und die etwa vorhandenen Neuschöpfungen sind Analogiebildungen » nach den vorliegenden Wortzusammensetzungen [6]. Das schließt natürlich nicht aus, daß derartige Wortbildungen oder für die gefühlsbetonte Sprache des 18. Jahrhunderts kennzeichnende Stilmittel sowie Lieblingswörter religiösen Ursprungs, typisch mystisch-pietistische Begriffe, auch Ausdruck einer dem Gegenständlichen zugewandten Grundhaltung sein können und der Sprache einer wesentlich von objektiven, wirklichkeitsgebundenen Faktoren bestimmten Dichtung ihre eigene, ursprüngliche Gestalt geben können — wie das zum Beispiel bei Annette von Droste-Hülshoff der Fall ist.

Man hat in bezug auf die lyrische Sprache der Droste immer wieder von ihrer Vorliebe für zusammengesetzte und mehrere Vorstellungen verknüpfende Wortbildungen, seien es Haupt-, Zeit-, Eigenschafts- oder Umstandswörter, gesprochen und dabei das ' Neue ', die wortschöpferische Begabung besonders betont. Diese ' Vorliebe ' ist auch ein Hauptkennzeichen der Sprache Klopstocks, die besonders durch die charakteristische Verwendung des Zeitworts, vor allem der Bewegungsverben — schon ein Merkmal des Pietismus — dynamische Kraft erhält.

Da in diesem Zusammenhang nicht auf alle die Drostesche Sprache kennzeichnenden Sprachmittel eingegangen werden kann, — die übrigens bezeichnenderweise zu einem großen Teil schon bei Klopstock erscheinen und einer späteren eingehenden Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung ihres jeweiligen Aussagewertes vorbehalten bleiben —, beschränke ich mich hier auf einige mit besonderer

[6] A. LANGEN, a.a.O. S. 184.

Vorliebe gebrauchte Verben und Vorsilben und die immer wiederkehrenden Lieblingswörter, an denen das zu Anfang Gesagte erläutert werden soll.

Eine mehr oder weniger stark hervortretende Vorliebe für zusammengesetzte Zeitwörter läßt sich von der mittelalterlichen Mystik bis in die Gegenwart hinauf verfolgen. Dabei treten dann, der Grundhaltung und dem Lebensgefühl der literarischen Bewegung oder des einzelnen Dichters entsprechend, bestimmte Vorsilben bezeichnenderweise in den Vordergrund.

So liebt die Droste besonders die intensivierenden, meist richtungsgebenden Vorsilben *ent-*, *zer-*, *ver-*, *er-*, *um-*, die in Zusammensetzungen mit den von ihr bevorzugten bewegungshaltigen Zeitwörtern der Darstellung eine große Anschaulichkeit verleihen [7].

Die Vorsilbe *ent-* weist bei der Droste vor allem auf das Entstehen und Zutagetreten einer Bewegung oder eines Geschehens hin und kommt diesbezüglich häufig in eigenen, ungewöhnlichen, dem allgemeinen Sprachgebrauch unbekannten Bildungen vor, wie z.B.:

Was mir entblüht aus eurem lieben Bund (Widmungsgedicht z. ' Walter ', 6,6) — *Und Stein an Stein entbröckelt dem Bord* (Am Bodensee, 2,4) oder: [...] *daß nicht* [...] *ein glüher Seufzer wär entflossen* (Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, V 8,2) und weiter: [...] *im Gewimmel/Entfunkeln laß der Sterne Reihn* (Gemüt, 9,3-4) — *Eh noch der Morgenstrahl entglommen* (Silvesterfei, 11,6) — *Daß nicht mein Lied entrauscht, ein kunstvoll, sündlich Klingen* (Das Geistliche Jahr: Am 3. Sonntag in der Fasten, 7,3) oder: [...] *sieht er* [...]/*Ein blaues Wölkchen dem Schlund entzittern* (Das Fegefeuer des westfälischen Adels, 10,5-6). —

Wo diese Vorsilbe das Dahinschwinden und Vergehen des Gegenwärtigen meint, weist die Drostesche Sprache keine seltenen Zusammensetzungen auf. Um diese Vorstel-

[7] Die Vorsilbe *ent-* ist im Pietismus und bei Klopstock sehr beliebt, später aber selten, soweit sie nicht in bestimmten Zusammensetzungen in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist. Wohl im Anschluß an die pietistische Dichtung und an Klopstock weist die Sprache Schillers häufig diese Vorsilbe auf. — Ähnliches gilt mit gewissen Einschränkungen für *ver-* und *zer-*.

lung, das Vergehen des Gegenwärtigen, das Entschwinden einer Sinneswahrnehmung zu veranschaulichen, bevorzugt die Dichterin dagegen Zeitwörter mit der Vorsilbe *zer-*:

> [...] *wo der Schein zerfließt* (Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, V 3,5) — *Ein großer Seufzer die Natur,/Und schier zerflossen Raum und Zeit* (Die ächzende Kreatur, 2,3-4) oder: [...] *wenn das Sonnengold zergangen* (Johannistau, 1,5) und [...] *rauchend/Zergeht die Fichte, langsam tauchend/Steigt Nebelschemen aus dem Moore* (Der Heidemann, 16-1-3) —,

wo ' zergehen ' nur die Bedeutung von ' unsichtbar werden ' hat, während im vorletzten Beispiel außerdem wohl auch die Vorstellung von den am Horizont gleichsam zerfließenden Sonnenstrahlen zugrundeliegt — und im besonderen mit *ver-*, die auf Grund ihres überaus häufigen Vorkommens und der sehr oft eigenen, ganz persönlichen Zusammensetzungen für die Sprache der Droste charakteristisch sind, so z.B.:

> *Und deiner weichen Stimme tiefrer Klang,/Verhallend, geisterhaft wie Wellensang* (Das Bild, II 2,5-6) — *Des Sturmes Odem ist verrauscht* (Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln, II 10,1) — *Der See verschimmerte mit leisem Dehnen* (Mondesaufgang, 3,5) — *Und den die Welle dann verspült* (Stille Größe, 4,7) und *Wie Abendlüfte verwehen* (Der Graf von Thal, II 12,1)[8].

In sinnvertiefender Bedeutung stehen Zusammensetzungen mit *ver-* zum Ausdruck der Vergänglichkeit, der Nichtigkeit alles Seienden; so heißt es z.B.: *Wohl wird man Lieder mir singen,/Doch diese verweht die Zeit* (Silvesterabend, 2,5-6) und in derselben Strophe: *Vielleicht einen Stein mir setzen,/ Den bald der Winter verschneit* (ebd. 2,7-8 — mit dem transitiven ' verschneien '! —), oder vom eigenen Leben, das sich langsam dem Ende zuneigt, sagt die Dichterin: *Mein Licht verzittert Funk an Funken* (An Philippa, 3,2) und von der « toten Lerche »: *Am Strahl verflattert und versungen*

[8] Hinsichtlich der mit ' schwimmen ', ' zittern ', ' dämmern ', ' hauchen ', ' rauchen ' gebildeten Zusammensetzungen wird auf die das einzelne Zeitwort betreffenden Ausführungen verwiesen.

und anschließend auf die eigene Existenz übertragen: *Denn auch mein Leben wird verscheinen,/Ich fühls, versungen und versengt* (Die tote Lerche, 3,7; 4,3-4), und in der « Taxuswand » (6,1-4) heißt es: *Nun aber bin ich matt/Und möcht .../Vergleiten wie ein Blatt,/Geweht vom nächsten Baum.*

Im Vergleich zu den Präfixbildungen mit *ent-*, *ver-* und *zer-* kommt die Vorsilbe *er-* seltener vor und hat fast immer intensivierende Bedeutung; bezeichnend für die Droste sind z.B. folgende Wendungen: *So fern und nah der Zeitenstrom/ Erdonnert durch die deutschen Gaun* (Die Stadt und der Dom, 1,3-4) oder: [...] *ein Funken* [...] *der doch/Erzittert in der toten Asche noch* (Die Mergelgrube, 3,5-6) und: [...] *wenn die Sonnenglut/Erzittert um den Mandelbaum* (Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard, III 1,14-15)[9].

Dagegen gehören die verbalen Zusammensetzungen mit *um-*, die vor allem der Unmittelbarkeit des Ausdrucks dienen und eine gegenstands- oder raumbezogene Bewegung vergegenwärtigen, zu den kennzeichnenden der Drosteschen Sprache[10]. Bezeichnenderweise erscheint diese Vorsilbe wieder in Zusammensetzungen mit den für den Wortschatz der Dichterin typischen Zeitwörtern, welche sehr häufig in der Form des Mittelworts anstelle eines Adjektivs stehen[11] und darüber hinaus mit einem Haupt- oder Eigenschaftswort verbunden sein können[12].

[9] K. LINNARTZ, *Studien zur Sprache der Annette von Droste-Hülshoff*, Diss. Tübingen 1903, S. 51, gibt eine Aufzählung der Bildungen mit *er-*.

[10] Als Vorbild könnte wohl die Sprache Klopstocks gedient haben, da Zusammensetzungen mit *um-* bei ihm häufig, sonst aber selten und wenig charakteristisch sind.

LINNARTZ, a.a.O. erwähnt diese Präfixbildungen überhaupt nicht!

[11] Auch dieses sprachgestaltende Prinzip ist schon in der Mystik des Mittelalters, im Pietismus und vor allem bei Klopstock ein bevorzugtes Stilmittel.

[12] Hier folgen nun Beispiele, die diese typischen Präfixbildungen enthalten:

umblühen — « [...] die Freuden,/Die ihn [den Menschen] umblühn [...] » (Unruhe, 9,1-2)

umblüten — « Von duftendem Jasmin umblütet » (Der Traum, 1,4)

Der sprachlichen Intensivierung dient vor allem das

umdunkeln — « Ihr Blick [...] nicht von Gram umdunkelt » (Die Krähen, 15,4)
« [...] umdunkelt oft mein Geist » (Des Arztes Vermächtnis, 2,17)
umflattern — « [...] umflattert von der Möwe Schrei » (Die Vergeltung, I 8,6)
umfliegen — « [...] was leise spielend mich umflog » (Ein Sommertagstraum, 4,8)
« [...] ein leises Zittern sie [die Hände] umflogen » (An die Weltverbesserer, 3,5)
umfließen — « Die hohe Stirn vom Schein umflossen » (Gruß an Wilhelm Junkmann, 6,2)
« Ihr [...] Haar umfließt sie [...] » (Der Brief aus der Heimat, 6,2)
« [...] träumerisch von Duft umflossen » (An Philippa, 2,6)
« Von leisen Lauten ... umflossen » (Doppelgänger, 2,4)
« Wo mich sein Sonnenschein umfließt » (Am 5. Sonntag nach Ostern, 1,8)
[der Blick] « der wie Äther mich umflossen » (Das Bild, I 5,1)
umfunkeln — « Von Perlen und Juwel umfunkelt [...] » (Die Krähen, 15,2)
umgarnen — « [...] wen der Böse umgarnt » (Der Graf von Thal, III 6,1)
umgaukeln — « [...] Anemonenglöckchen/Umgaukelten des Veilchens Duft » (Dichters Naturgefühl, 4,7-8)
umgleiten — « Wo Glanz die Scheiben umgleitet » (Vorgeschichte, 7,2)
umglimmen — « [...] vom Sonnenstrahl umglommen » (An Elise Rüdiger, 1,6)
umhauchen — « [...] von dir (dem Taxus) umhaucht » (Die Taxuswand, 5,8)
« Von des Krautes Arome umhaucht » (Im Grase, 1,2)
umhegen — « Mein [...] blühend Lustrevier/Hast du mit Dornen mir umhegt » (Guten Willens Ungeschick, 1,3-4)
« Wo überm Rande, weiß umhegt... » (Das Hospiz auf d. Gr. S. Bernh. II 9,20)
umhüllen — « O Nacht, du goldgesticktes Zelt [...] Das du die ganze Welt umhüllst » (O Nacht, 1,1-3)
umhuschen — « Umhuscht von gespenstigen Lichtern » (Der Strandwächter [...] 11,2)
umknistern « [...] umknistert von des Schneees Wogen » (Der Spiritus familiaris [...] I 1,4)
umkrampfen — « [...] die Firnenluft [...] scheint die Lunge eisig zu umkrampfen » (Volksglauben in den Pyrenäen IV 12,3-4)

Zeitwort, die « aktionshaltigste und bewegungsträchtigste

umlauben — « [...] Ehrenkranz.../Der deine Stirn umlaubt » (Josephsfest, 2,2-3)
« O, seine Heimat still umlaubt! » (Der Spiritus familiaris III 5,5)
umnachten — « [...] so grauenvoll umnachtet,/Daß das entflohne Licht mir wie geträumt » (Am 3. Sonntag n. hl. drei Könige, 9,3)
umnicken — « [...] umnickt vom duft'gen Kranz » (Das verlorene Paradies, 1,11)
umranken — « [...] düstres Grün umrankte/noch manchen kranken Zweig » (Unter der Linde, 4,5-6)
umsäuseln — « Und nächt'ger Mücke zu vergleichen/Umsäuselte mich halber Klang » (Ein Sommertagstraum, 6,1-2)
umsausen — « Von Mantels Fittichen umsaust » (Neujahrsnacht, 9,6)
umschauern — « Wo Nacht und Öde mich umschauern » (Die Verbannten, 9,6)
umschleichen — « Mit Zügen, worin [...]/Zwei Seelen wie Spione sich umschleichen [...] » (Das Spiegelbild, 1,4-6)
umschließen — « Der Tag hat Flocken ausgestreut, der Abend sie mit Glas umschlossen » (Der Spiritus familiaris [...] II 2,2)
« O weißt du, wen das niedre Dach umschließt? » (Am Weihnachtstage, 9,6)
umseufzen — « [...] der leise Duft,/Der mich umseufzte aus verschollnen Zeiten » (Doppelgänger, 5,3-4)
umspielen — « Jetzt möcht ich schlafen [...]/Umspielt vom flüsternden Gezweig » (Durchwachte Nacht, 9,1-3)
« Gleich den Glöckchen, vom Winde umspielt » (Im Grase, 2,8)
umsprühen — « [...] umsprüht von Leidensfunken » (Am 3. Sonntag in d. Fasten, 13,1)
umstarren — « Erst als die Fichte ihn umstarrt » (Der Spiritus familiaris [...] IV 6,1)
umstreichen — « Ich steh auf hohem Balkone am Turm,/Umstrichen vom schreienden Stare » (Am Turme, 1,1-2)
umstürmen — « Von Schlachtenwettern oft umstürmt » (An die alte Meersburg, Z. 7)
umwallen — « Als mich mein Haar umwallte » (Die Taxuswand, 3,5)
« Wenn es wie Nebel deinen Blick umwallt » (Das Bild II 2,3)
umwandeln — « Nachtwandler [...]/Umwandeln Turmes Zinne » (Am 27. Sonntag n. Pfingsten, 1,6-7)
« [...] die Drude, die [...] umwandelte das Tal » (Der Hünenstein, 9,4-5)
umwanken — « Ein Flämmchen [...] von Schilfgestöhn umwankt » (Am 2. Sonntag im Advent, 2,5)

Wortart ». Wie sehr die Droste das Verb, besonders auch in der Form des « aktivierenden und syntaktisch verkürzenden » Partizips liebt [13] — wie vorher die mystisch-pietistischen Strömungen und vor allem Klopstock und der Sturm und Drang —, tritt am deutlichsten in ihrer Lyrik hervor. Der von ihr mit großer Vorliebe gebrauchte substanti-

umweben — « [...] in der Hütte [...]/Vom wilden Weingerank umwoben » (Der Geierpfiff, 7,7-8)
« Das Mondlicht [...]/Streut [...] seine Schimmer [...]/Die, wie sie Wolkenflor umwebt [...] » (Das Hospiz auf d. Gr. S. Bernh. I 13,1-5)
umwehen — « Daß mich dein Glanz umwehe » (Geistliches Jahr: Fastnacht, 9,1)
umziehen — « Des Berges Aar sein Haupt umzieht » (Die Schlacht im Loener Bruch, 2,14)
« [....] kein Schloß, kein niedres Haus,/... vom Wetter schwer umzogen » (ebd. 4,5-6)
« [...] ein Flammenheer/Hat den weiten Estrich umzogen » (Vorgeschichte, 14,3-4)
« Die Luft hat mich umzogen » (Am 9. Sonntag n. Pfingsten, 1,2)
« Vom fremden Klang umzogen » (ebd. 9,2)
umzingeln — « Und seiner eignen Kehle Hauch mit Funkenstaube ihn umzingelt » (Der Spiritus familiaris [...] II 6,4)
umzucken — « [...] vom Abendschein umzuckt/Die [...] Hütte » (Das Haus in der Heide, 1,1-2)
dampfumhüllt — « [...] die dampfumhüllten Schalen » (Der Teetisch, 9,3)
dichtumbuscht — « [...] das Ufer dichtumbuscht » (Die Schlacht im Loener Bruch, 6,2)
dornumhegt — « [...] ein Gärtchen, dornumhegt » (Das Haus in der Heide, 3,1)
duftumsäumt — « [...] die Waldung, duftumsäumt » (Meister Gerhard von Köln, 1,5)
duftumweht — « [...] in dem Rahmen, duftumweht, [...] » (Der Spiritus familiaris [...] V 5,5)
gefahrumgeben — « [...] zur gefahrumgebnen Fahrt » (Das Hospiz auf d. Gr. S. Bernh. II 5,6)
glanzumkrönt — « Und da er glanzumkrönet [...] » (Josephsfest, 7,1)
grünumhegt — « [...] im grünumhegten Haus » (Spätes Erwachen, 1,2)
todumfangen — « [...] und jenen auch, die todumfangen, [...] » (Am 26. Sonntag n. Pfingsten, 9,4)

[13] A. LANGEN, a.a.O. S. 59.

vierte Infinitiv — eine Wortart, die, zwischen Zeit- und Hauptwort stehend, einen doppelten Wesenszug aufweist: den vorgangshaften des Zeitworts und den zeitlosen, gegenstandsgebundenen des Hauptworts — ist der Sprache der altdeutschen und auch noch der mittelalterlichen Mystik eigen, tritt dagegen im Pietismus und in den darauffolgenden literarischen Strömungen fast ganz zurück [14].

Im folgenden soll nun versucht werden, soweit es möglich ist, vor allem für die bezeichnendsten und in verschiedener Bedeutung gebrauchten Zeitwörter auf ein mögliches Vorbild hinzuweisen, um dann die typisch Drosteschen Verwendungsmöglichkeiten aufzuzeigen.

In seiner Darstellung der Sprache des 18. Jahrhunderts sagt A. Langen in bezug auf das mystisch-pietistische Sprachgut: « Von mystischen Bildkomplexen ist die Wassermetaphorik, wohl unter starkem biblischem Einfluß, am häufigsten »; wir finden eine « überwiegende Mehrzahl dieser Bilder von *Quelle, Strom, Brunnen,* von *strömen, schwimmen, fließen* mit zahlreichen Komposita ». Später werden sie dann « in biblischer Verwendung auf seelische Vorgänge übertragen, namentlich ist auch bei Klopstock die Wassermetaphorik beliebt ». Dazu kommt, daß der gesamte irrationale Seelenkult des späten und ausgehenden 18. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe für diesen Bildbereich hatte; am häufigsten erscheinen wieder *schwimmen* — oft einen Zustand seelenhafter und körperloser Bewegtheit bezeichnend — *fließen, zerrinnen* u.a. [15].

Daß nun im Sprachbild der Droste die hier angeführten Zeitwörter und diesen verwandt '*gleiten*', '*quellen*' und

[14] Kennzeichnend für das Drostesche Sprachbild sind Zeitwörter wie:
flammen, flimmern, funkeln, glimmen, glühen, — beben, flattern, fliegen, fließen, gleiten, irren, quellen, rinnen, säuseln, schleichen, schwellen, seufzen, streichen, streifen, wallen, wehen, wimmeln, ziehen, zucken, — hauchen, rauchen, träumen — und im besonderen — dämmern, schwimmen, zittern — zum Teil auch in zusammengesetzten Wortbildungen.
K. LINNARTZ, a.a.O. hat nur die mit den Vorsilben *ent- er-, ver-, zer-* vorkommenden berücksichtigt.

[15] A. LANGEN, a.a.O. S. 58; 61; 184.

in gewisser Beziehung auch '*schwellen*' immer wieder erscheinen, dürfte wohl zu einem großen Teil durch diese Vorbilder und Beeinflussung bedingt sein, soweit das Wortgut dieses Bildbereiches in bestimmten Wendungen nicht schon zum allgemeinen Sprachschatz gehörte. —

Das von allen Zeitwörtern in der Drosteschen Sprache am häufigsten vorkommende ist *schwimmen* — eine Tatsache, worauf immer wieder hingewiesen worden ist, oft, um dann daraus völlig unhaltbare Schlußfolgerungen zu ziehen [16].

[16] So heißt es bei G.P. PFEIFFER, *Die Lyrik der Annette v. Droste-Hülshoff*, Berlin 1914, S. 102, wörtlich: « Eines ihrer Lieblingsworte für visuelle Phänomene ist 'schwimmen', sicher aus der Beobachtung ihres kranken Auges hergenommen »; und A. FREUND, *Annette v. Droste-Hülshoff in ihren Beziehungen zu Goethe und Schiller und in der poetischen Eigenart ihrer gereiften Kunst*, München 1915, S. 88) meint: « Im Zusammenhang mit ihrer Neigung zur Schilderung traumhaft verschwimmender Zustände steht ihre auffallende Vorliebe für das Verbum 'schwimmen' »; oder man glaubt, den *Impressionismus in der Lyrik der Annette v. Droste-Hülshoff* (G. FRÜHBRODT, Berlin 1930, S. 47) unter anderem auch damit begründen zu können, daß « sogar Unkörperliches und Abstraktes, Stimmung und Stille als ein schwimmendes Etwas versinnlicht werden » und daß « auch das Licht selber durch den Raum schwimmt ». Mit Recht hat C. HESELHAUS (a.a.O., S. 33) darauf hingewiesen, daß sich dieses Zeitwort durchaus nicht nur für « visuelle Phänomene » findet: « Vielmehr deutet der vielfache Gebrauch von 'knistern', 'schrillen', 'knittern', u.a. an, daß dem Laut -i- eine besondere Bedeutung für das Sensorium der Droste zukommt [...] so liegt wohl auch im 'schwimmen' ein akustischer Reiz ». Dagegen könnte man einwenden, daß zwar sehr häufig Zeitwörter mit i-Laut vorkommen, daß diese jedoch wohl kaum dem « akustischen Reiz », dem bloßen Klangwert 'zuliebe' von der Dichterin gewählt wurden; so haben gerade die oben genannten 'knistern', 'knittern', 'schrillen' vor allem lautmalenden Wert, wie denn überhaupt die Lautmalerei ein kennzeichnendes Stilmittel der Drosteschen Lyrik ist. Bei anderen Zeitwörtern, die mit besonderer Vorliebe Verwendung finden, wie 'irren', 'schwimmen', 'zittern', kann doch wohl der i-Laut kein stichhaltiger Grund für das häufige Vorkommen sein.

LEVIN SCHÜCKING (*Annette v. Droste - ein Lebensbild*', Leipzig 1942, S. 109) sagte einmal von ihrer Art der Wortwahl: « Sie wird immer von zwei Worten das derbste und schmuckloseste wählen », das der Vorstellung entsprechendste — könnte man hinzufügen. Es

Es wurde schon angedeutet, daß ein mögliches Vorbild in der Sprache des Irrationalismus, im besonderen in Klopstocks Sprachgebrauch zu sehen sei. Dieses Zeitwort gehört zum alten mystisch-pietistischen Wortgut und kommt der religiösen Haltung entsprechend in Wendungen wie 'in Gott, im Meere Gottes, in der Gnade, in Wonne ... *schwimmen*' vor. In weltlichem Sinne verwendet es Klopstock, auf das Auge bezogen: « der von Zähren schwimmende Blick ». Später meint es dann nicht nur den religiösen, sondern einen Gefühlsüberschwang überhaupt: 'in Freude, Wonne, Entzücken, Begeisterung *schwimmen*' [17]. In dieser Bedeutung dringt es schnell in den allgemeinen Sprachgebrauch ein.

Bei der Droste erhält es dagegen neue, vertiefende Bedeutungsgehalte, die uns heute oft fremd anmuten, weil sie in der Allgemeinsprache nicht weiterwirkten, und die im folgenden an einigen Beispielen erläutert werden sollen: Um eine durch « das kranke Auge » bedingte Beobachtung handelt es sich keineswegs, wenn es z.B. heißt:

Am Grunde schwimmt ein blasses Tuch oder: *Am Grunde schwimmt ein falsches Licht* (Der Heidemann, 1,4; 7,4),

sondern um anschauliche Darstellung von Phänomenen, die auch 'gesunden' Augen so erscheinen und die auch durchaus nichts mit «traumhaft verschwimmenden Zuständen» zu tun haben, welche es in diesem romantischen Sinne bei der Droste eigentlich gar nicht gibt, wie wir noch sehen werden. So kann man bei Bodennebel — « ein blasses Tuch » — be-

darf nicht vergessen werden, daß « die Bedeutungen ja keine reinen Spiegelungen von objektiv Seiendem » sind. « Bedeutung ist das, was man sich bei dem Wort denkt. Nicht einfach der reale Gegenstand, an den man denkt, sondern das, was das Wort 'besagt' und wodurch es die Auffassung des einzelnen Gegenstandes bestimmt ». (W. KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, München 1964, S. 294; 297). Dasselbe gilt für das Zeitwort, das Eigenschafts- und Umstandswort.

In diesem Sinne sollen hier die verschiedenen 'Bedeutungen' von 'schwimmen' sowie anderer Lieblingswörter im Sprachgebrauch der Droste aufgezeigt werden.

[17] A. LANGEN, a.a.O. S. 189; 190.

obachten, daß er dicht über dem Boden — « am Grunde » — liegt, besser: *schwebt*, und sich langsam ausbreitet — *zieht* —, was von der Droste mit dem beide Vorstellungen — *schweben* und *ziehen* — verknüpfenden Zeitwort *schwimmen* in intensivierender Kürze ausgedrückt wird. — Ähnliches gilt für das Irrlicht — « ein falsches Licht » —, eine Lichterscheinung, die man in Sumpfgegenden beobachten kann. Es sind schwach leuchtende Flämmchen, die in geringer Höhe über dem Boden *schweben*. Darüber hinaus wird hier wohl eine Beziehung zu den aus den Sümpfen aufsteigenden Dünsten hergestellt, worin das Irrlicht gleichsam '*schwimmt*'.

Und wenn es im « Fegefeuer des westfälischen Adels » (6,6-7) heißt:

Von tausend Flämmchen ein mattes Gefunkel/Und drüber schwimmend ein Nebelflor —,

so wird keinesfalls eine nur undeutlich wahrnehmbare Erscheinung wiedergegeben, sondern vielmehr von dem Qual, dem Rauch ('Rauch' steht übrigens oft synonym für 'Nebel' — und umgekehrt) gesprochen, der, von den « tausend Flämmchen » erzeugt, sich in einer gewissen Höhe lagert (*schwebt*) und ausbreitet. —

Ungewöhnlich erscheinen Wendungen wie:

[...] *in Lichte schwamm/Das Kreuz* [...]. — *Still schwamm der Mond im Blau* (Gethsemane, 5,1-2; 6,1),

wo dem Zeitwort *schwimmen* weniger eine bewegungstragende, als vielmehr eine intensivierende Bedeutung zukommt, insofern, daß hier die Kraft und Fülle des Lichtes, die Intensität der Farbe und die Weite des Firmaments durch den einzelnen Gegenstand ('Kreuz' — 'Mond'), der dazu in Beziehung gesetzt wird, besonders hervorgehoben werden. —

Oft wird die Verwendung von *schwimmen* schon durch einen vorher ausgeführten Vergleich oder durch Hauptwortzusammensetzungen, die einen solchen enthalten, bedingt, wie z.B. in:

Und langsam, eine dunkle Wolke, schwimmt/Es über meinem Haupt entlang die Heide (Der Hünenstein, 12,5-6) —

hier ist es durchaus gleichbedeutend mit 'ziehen', nur daß das intransitive 'schwimmen' den passiven Charakter der Bewegung, des Dahinziehens, das gleichsam Getriebenwerden betont; oder in:

Hervor des Mondes Silbergondel schwimmt (Durchwachte Nacht, 8,3),

wo « Gondel » wohl nicht nur auf die sichelförmige Gestalt des Mondes hinweist, sondern auch die Vorstellung von 'Wolkenmeer', 'Wolkenflut'[18] heraufbeschwört, wie sie ebenfalls durch das vorherige *Drunten das Gewölke rollt und klimmt* (ebd. 8,1) nahegelegt wird, während sich der ausgeführte Vergleich *Gleich einer Lampe aus dem Hünenmale* (8,2) nur auf das Licht, auf den 'Silber'-Glanz des aufgehenden Mondes, inmitten der Dunkelheit beziehen kann.

Und dunkel ward die Luft, im grauen Meer/Schwamm eine tote Sonne [...] (Gethsemane, 3,1-2) —

hier ist dieses Zeitwort einmal durch das Bild « im grauen Meer » bedingt, zum anderen bewirkt es wieder eine Intensivierung, die Verdichtung des Stimmungsgehaltes, indem es die Schwere der Luft und vor allem das Kraftlose, Leblose der Sonne besonders hervorhebt.

An einer anderen Stelle desselben Gedichts (Gethsemane)[19] heißt es.:

Die Sonnenleiche schwand — nur schwarzer Rauch; [...] *Ein Schweigen, grausiger als Sturmes Toben,/Schwamm durch des Raumes sternenleere Gassen;/Kein Lebenshauch auf weiter Erde mehr,/Ringsum ein Krater, ausgebrannt und leer.* (4,1; 4,3-6) —

---

[18] wie es an anderer Stelle direkt ausgesagt wird: « *wolkige Flut* » (Schloß Berg, 2,2) und « Seh ich *in* weiter *Wolkenflut* dich [den Säntis] *schwimmen* » (ebd. 10,6).

[19] Allein in diesem Gedicht kommt das Zeitwort 'schwimmen' viermal vor, aber immer in der Vergangenheitsform, was auch gegen die Ansicht spricht, der « akustische Reiz » des i-Lautes habe die Droste bei der Wahl dieses Zeitworts geleitet (s. Anm. 16).

das in diesem Zusammenhang ungewöhnlich, ja eigenwillig wirkende 'schwimmen' dürfte wohl einerseits durch die stabreimartige Wortfügung dieser Verszeilen — ... *schw*and ... *schw*arz(er) ... *Schw*eigen ... *schw*amm ... — bedingt sein, die den Rhythmus hier bewußt zu hemmen scheint, wodurch eine stimmungsverdichtende Schwere, eine die qualvolle Trostlosigkeit dieser Todesvision eindringlich betonende Langsamkeit erreicht wird; zum anderen bewirkt auch der eigene, unmittelbare Aussagewert dieses Zeitworts eine Steigerung der Anschaulichkeit und Wirkungskraft des Gesagten: es vergegenwärtigt gleichzeitig das Gefühl der tödlichen Bedrohung, die über allem Seienden schwebt, wie auch die Vorstellung, daß die grauenerregende Vernichtung, die Stille des Todes, vom Firmament ausgehend — « *die Sonnenleiche schwand — nur schwarzer Rauch* » — die ganze Schöpfung umfassen wird, und betont vor allem die unendliche Weite und schreckenvolle Öde des Weltalls, die Ohnmacht und Verlassenheit aller Geschöpfe, welche die grausame Zerstörung nicht abwenden, das unheimliche Schweigen des Todes nicht aufhalten können [20].

[20] Auf die geistig-seelische Sphäre bezogen kommt das Zeitwort '*schwimmen*' bei der Droste seltener vor; während es im Pietismus ein ekstatisches Glück der Seele in der Vereinigung mit Gott ausdrückt und in der irrationalen Sprache des späten 18. Jahrhunderts alle gesteigerten Gefühle überhaupt meint (ebenso wie das verwandte 'schweben'), verwendet sie es zum Ausdruck einer « magisch-zeitlosen Versunkenheit », eines « traumhaft-halluzinatorischen » Erlebens (C. HESELHAUS, *Eine Drostesche Metapher für die Dichterexistenz* in « Jahrbuch der Droste-Gesellschaft » IV, Münster 1962, S. 15), wie es z.B. in *Wenn aufs müde, schwimmende Haupt/ Süsses Lachen gaukelt herab* [...] (Im Grase, 1,5-6) ausgesagt wird. (Schon das « müde » deutet auf eine Bereitschaft zur Hingabe, zum Hinübergleiten in eine traumhafte Zeitlosigkeit, wie es denn auch sonst in diesem Sinne von ihr bevorzugt wird, z.B. in der « Mergelgrube » (4,7-8): « *Und müde, müde sank ich an den Rand/Der staub' gen Gruft* [...] » — oder ähnlich in « Instinkt » (5,3-4): « *Und müde, müde drück ich in die Schmele/Mein Haupt, wo siedend der Gedanke steigt* » — und es sind « *Gedanken, die uns könnten töten,/ Den Geist betäuben, rauben jedes Glück* » (ebd. 6,1-2).)

Von diesem « traumhaft-halluzinatorischen » Erleben, das als Erfahrung der Vergänglichkeit und des Todes besonders eindringlich im « Moose » und im « Grase » Gestalt gewinnt, sagt die Droste

Sehr oft steht *schwimmen* in Zusammensetzungen mit der Vorsilbe *ver-*, die, wie wir sahen, in der Drosteschen Sprache meist das Sich-Auflösen einer Sinneswahrnehmung, das Vergehen des Gegenwärtigen zum Ausdruck bringt:
Ein plötzlicher Windstoß hat das kunstvoll gewebte Spinnennetz zerstört — *Es steigt, es flattert und es ist verschwommen* (Die Lerche, 7,16); die eintretende Todesstarre wird im Schwinden der 'Lebenswärme' vergegenwärtigt: *Und schon verschwimmt der Flanken Rauch* (Der Spiritus familiaris des Roßstäuschers, I 3,6); von einem auffliegenden Lämmergeier heißt es: *Und nun verschwimmt er in die Nacht* (Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard, II 12,90), und von dem Heer, das in wilder Flucht die Heide durchstürmt: [...] *nun verschwimmts im Nebeltau* (Die Schlacht im Loener Bruch, I 7,45).

Auch die Vorstellung, daß Gegenstände oder Gestalten nicht deutlich sichtbar, nicht klar zu unterscheiden sind, wird vorzugsweise mit dieser Präfixbildung veranschaulicht, so z.B.:

Formlose Massen noch, die Höhn/Im Horizont verschwimmend stehn (Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard, II 13,3-4), oder: *Im tiefen Grau verschwammen die Gestalten* (Des Arztes Vermächtnis, 2,15), und der hinter den Wolken verborgene Mond gibt nur ein schwaches Licht —

Verschwimmend, scheu .../Malt noch der Dinge Formen nicht (Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard, I 10,5-6). —

Im « Geistlichen Jahr » finden wir dieses zusammengesetzte Zeitwort in übertragener Bedeutung, so z.B. in: *O laß nicht zu, daß ich in Nacht verschwimme* (Am ersten Sonntag nach Ostern, 2,6) — hier ist es wohl gleichbedeutend mit 'zugrundegehen' oder 'sich verlieren', wobei « Nacht » Metapher für 'Schuld', für 'Gottesferne' ist; und in dem Gedicht « Die Golems » (3,2) wird das Nichtige, das Nicht-Wesenhafte mit [...] *bleiche Bilder* [...] *verschwommene Töne* versinnbildlicht. —

in « Der Todesengel » (2,3-4): « [...] *so schaurig schön, wie's wohl zuweilen quillt/Im schwimmenden Gehirne* » — in diesem Zustand der zeitlosen Versunkenheit, der berauschenden Hingabe an « des Grauens Süße » (Der Hünenstein, 6,3).

Eines der durch besonders häufiges Vorkommen für das Sprachbild der Droste charakteristischen Zeitwörter ist auch *zittern;* in Zusammensetzungen steht es vor allem wieder mit der Vorsilbe *ver-*.

Dieses Zeitwort, oft durch Vorsilben verstärkt, gehört ebenfalls zum typischen Wortschatz des 18. Jahrhunderts und ist vorwiegend Ausdruck zur Bezeichnung tiefer seelischer Erregung, kommt aber meistenteils in formelhaften, wenig charakteristischen Wendungen und Einzelbildungen vor. Bezeichnende Verwendung findet es dagegen in der Sprache Klopstocks, wo es einmal die konkrete, allerdings oft durch innere Erregung ausgelöste Bewegung meint und zum anderen im Sinne der ' Seelensprache ' und der Empfindsamkeit auf eine starke Gemütsbewegung hinweist.

Das gilt mit gewisser Einschränkung auch für die Sprache der Droste, wo es entweder seelische Erregung ausdrückt oder aber die rein gegenständliche Bewegung bezeichnet.

Um eine äußere, gegenständliche Bewegung handelt es sich z.B. in:

Durch seine Glieder zittern Mondenschimmer (Der Hünenstein, 11,6) — [...] *im Lichte/Zahllos blanker Tropfen, die/Am Wacholder zittern* [...] (Die Vogelhütte, III 1,8-10) — *Libellen zittern über ihn* (Der Weiher, 5) — *Das Gewürm* [...]/*Das hundertfarbig zittert in der Luft* (Die Linde, 4-5) — *Und der Libelle Flügel/Mir zittern am Gesicht* (Unter der Linde, 2,3-4) — *Wie es leise glimmt und Funken zittert* (Der Nachtwandler, 8,2) — *Geflimmer zittert übern Schnee* (Das Hospiz auf dem Gr. S. Bernhard, I 10,10) — [...] *die Wolke zittert im Licht* (Das Fegefeuer des westfälischen Adels, 1,3) — *Wo drüber zitternd ruht der Bodensee* (Schloß Berg, 17,4) — *In dem zitternden Element* (Am Bodensee, 1,8) — [...] *über die zitternde Aue* (Die Vendetta, II 3,2) — *Wie eine zitternde Flamme* [...] (Vorgeschichte, 8,6) —;

auf einen Gehörseindruck bezogen meint es ferner auch den schwach dröhnenden Nachhall, wie z.B. in:

Noch zittert nur die fromme Luft/Vom Klang der Glocke (Die Schlacht im Loener Bruch, I 5,6-7) — *Und gleich entfernten Donners Grollen/Hör ich es leise zitternd rollen* (ebd. I 2,46-47). —

Als Ausdruck einer starken Gemütsbewegung finden wir bei der Droste u.a. diese bezeichnenden Beispiele:

[...] *der kleinen Hände zitternd Drücken* (Die Golems, 1,4) — *Das Herz vor Ärger zittert* [...] (Unter der Linde, 10,7) — *Was mich so freudig muß durchzittern* (Das Geistliche Jahr: Am 17. Sonntag nach Pfingsten, 7,2)[21] — *Was zittert durch die fromme Schar?* (ebd. Am Pfingstsonntag, 4,5) — [...] *um Gnade dann/Darf zitternd flehen des Verarmten Lippe* (ebd. Am Allerseelentage, 8,5-6) — und ähnlich: *Ein zitterndes Gebet* [...] (ebd. 27. Sonntag n. Pfingsten, 2,4).

Darüber hinaus kommt es in ungewöhnlichen Wendungen vor, wie z.B.:

zitterndes Vergnügen (Schloß Berg, 4,5) — *ein zitternd Schweigen* (Der Prediger, 5,1). —

Eine schwache, erlöschende Lichtbewegung und den leisen Nachhall verklingender Töne vergegenwärtigt die Droste gern mit der Präfixbildung *verzittern*, wie z.B. in:

Hervor des Mondes Silbergondel schwimmt,/Verzitternd auf der Gasse blauem Stahle (Durchwachte Nacht, 8,3-4) — *Verzittert war der Feuerfliege Funken* (Mondesaufgang, 3,5) — und die Lampe

[21] eine der relativ seltenen Drosteschen Bildungen mit der Vorsilbe *durch-*; ferner kommen folgende charakteristische Einzelbildungen vor:

durchblitzen — « Ein Stamm [...] nadellos und hohl/Durchblitzen läßt ein Sternlein [...] » (Die Schlacht i.Loener Bruch, II 6,18-19)

durchglühen — « Was uns in Sehnsuchtsschmerz durchglühte » (An Louise Delius, 3,3)

durchrollen — « [...] die glas'gen Wogen/Durchrollt des Mondes Silbertuch » (Das Hospiz auf dem Gr.S.Bernhard, I 12,10-11)

durchsäuseln — « [...] nur des Odems Steigen/Durchsäuselte den weiten Hallenbau » (Der Prediger, 5,2-3)

durchstürmen — « [...] der durchstürmten Wolke Reich » (Der Dichter, 3,3)

glanzdurchbebt — « Die ganze Luft ist glanzdurchbebt » (Das Hospiz auf d.Gr.S. Bernh. II 16,7)

schmerzdurchzittert — « [...] wie schmerzdurchzittert/Die mitternächt'ge Stimme klagt » (ebd. I 17,37-38)

toddurchhaucht — « [...] die toddurchhauchte Weite » (ebd. II 5,33)

läßt die Schimmer/Verzittern an des Fensters Rand (Neujahrsnacht, 5,5-6) — *Sein Schrei verzittert mit dem Dämmerlicht* (Die Lerche, 1,2) — *Ein Schrei verzittert überm Weiher* (Der Schloßelf, 9,8) — *Und alte Heideweise/Verzittert durch die Schmelen* (Das Hirtenfeuer, 8,7-8). —

Eine ausgesprochene Vorliebe hat die Droste auch für das Zeitwort *d ä m m e r n;* das bei Klopstock, in der Empfindsamkeit, im Sturm und Drang und vor allem in der Romantik so beliebte Hauptwort ' Dammerung ' kommt bei ihr seltener vor, dagegen bevorzugt sie Zusammensetzungen mit dem Verbalstamm *d ä m m e r-,* die dann allerdings häufig sind [22].

So finden wir *d ä m m e r n* zur Bezeichnung einer nur undeutlich wahrnehmbaren Erscheinung z.B. in:

Ein mattes Licht [...]/[...] *so dämmernd wie ein Traumgesicht* (Im Moose, 2,2-4) — *Wie? dämmert feucht/Ein Stern dort durch die Wolken nicht?* (Silvester, 8,2-3) — [...] *im Strahl, der dämmert durch den Nebelrauch* (Ein Sommertagstraum; Die Muschel, 5,6) oder in: *In Träumen steigt das Krankenbett empor,/Und Züge dämmern, wie in halber Nacht* (Der Brief aus der Heimat, 5,1-2) —

oder mit geheimnisvoller Sinnschwere geladen in:

Vom öden Hause [...]/*Hat sich ein seltsam dämmernd Licht* [...] *ergossen* (Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, III 3,1-2) oder im « Spiegelbild » (2,4-5): [...] *dämmerndes Gesicht,/Drin seltsam spielt ein Doppellicht* —

und auf das ' Licht ' der Gnade übertragen:

Und dämmernd nur das Licht/Fiel auf der Menschen Pfade (Am 18. Sonntag nach Pfingsten, 5,3-4) — oder auf die freundschaftliche Zuneigung: *Und meiner Liebessonne dämmernd Scheinen* (An Levin Schücking, 5,2) —;

in bezug auf einen verworrenen Geistes- oder Gefühlszustand heißt es:

[22] LINNARTZ, a.a.O. berücksichtigt in seiner Aufzählung der Drosteschen « Lieblingsausdrücke » auch diese Wortgruppe *nicht;* unter den sogenannten Neubildungen erwähnt er nur drei zusammengesetzte Hauptwörter. — Auch die überaus häufig vorkommenden ' Rauch ' — ' rauchen ', ' Traum ' — ' träumen ' u.a. fehlen!

Gepreßt vom dämmernden Verstande (Am 10. Sonntag n. Pfingsten, 7,2) — *In siechen Kindes Haupte dämmert/Das unverstandne Mißbehagen* (Am Sonntag nach Weihnachten, 3,1-2) — *In ... dämmerndem Verlangen ...* (Am 19. Sonntag nach Pfingsten, 1,6):

hier könnte es außerdem wohl auch im Sinne von ' keimend ', ' noch gering ' verstanden werden.

In physiologisch-psychologischer Bedeutung steht *d ä m m e r n* in: [...] *so stand ich auf/Und dämmerte gemach den Wald hinauf* (Des Arztes Vermächtnis, 21,31-32), was aus dem Darauffolgenden deutlich hervorgeht: aus dem Vergleich dieses ' Dämmer '-Zustandes mit dem der unbezwingbaren Müdigkeit und Kraftlosigkeit nach einer schweren Krankheit — *wenn nach Fiebers Wut/*[...] *schlafend durch die Adern schleicht das Blut* (ebd. 21-34-35) — und aus der Schilderung des Benommenseins, des verworrenen Bewußtseins und des ziellosen Umherirrens: *So träumte und so schlief ich halb voran,/Folgt' einem Pfade, einem andern dann,/Sah endlich auf und stand in Waldes Bann./ Ob schon so weit ich mich bereits verirrt,/So stumpf mein Sinn in diesem Augenblick?* (21,37-39; 22,1-2).

Charakteristisch sind die Bildungen mit der Vorsilbe *ver-*: *Nein so verdämmert und zerfahren/War meine ganze Jugendzeit* » (Spätes Erwachen, 3,3-4) — auch in diesem Zusammenhang ist das Zeitwort auf die seelische Sphäre bezogen im Sinne von ' verworren ', ' nicht klar und bewußt ', wie es auch aus der Gegenüberstellung der vorangehenden Zeilen, wo « dämmernd » auf die träumerische Wirklichkeitsferne des Kindes bezogen wird, ersichtlich ist (die Vorsilbe *ver-* meint hier nicht wie sonst bei der Droste das Vergehen einer Wahrnehmung oder eines Zustandes, vielmehr wirkt sie intensivierend).

In *Ihr Flämmchen zittert über der Rampe,/Verdämmernd, blau, wie ein Elfenlicht* (Das Fräulein von Rodenschild, 7,6-7) dagegen veranschaulicht es das langsame Sich-Entfernen und nur schwach und verschwommen wahrgenommene Leuchten der Lampe.

Und in den « Schwestern » (IV 1,6) heißt es: *Grad wo*

die Lichtung verdämmert — d.h. wo die Helle einer baumlosen Ebene in das Dunkel des Waldes übergeht.

In übertragenem Sinne steht dieses Lieblingszeitwort in der treffenden Zusammensetzung *aufdämmern*[23] in folgender Wendung: [...] *wir* (die Wasserfäden) [...] *dämmern auf wie seines* (des Weihers) *Traums Gedanken* (Weiherzyklus: Die Wasserfäden, 10) — die Vorsilbe *auf-* deutet auf das Entstehen, das gleichsam Ins-Bewußtsein-Dringen eines Traumerlebnisses hin, wobei im Zeitwort selbst das langsame Gestaltwerden der Gedanken im Traum[24] und das Unklare, oft Zusammenhanglose des Traumgeschehens zum Ausdruck kommt.

Dieser Bedeutung in gewisser Hinsicht verwandt, d.h. im Sinne von 'bewußt werden' (allerdings im wachen Zustand) findet sich '*dämmern*' in bezug auf ein in der Erinnerung begrabenes Erlebnis z.B. in:

[...] *da dämmernd, dämmernd, halb gefühlt,/Wie Wetterleuchten die Erinnrung spielt* (Des Arztes Vermächtnis, 9,39-40) — oder in: *Schaut in das Auge euch, das trübe,/Wo dämmernd sich Erinnrung facht* (Mein Beruf, 6,6-7)[25].

---

[23] Zusammensetzungen mit der Vorsilbe *auf-* sind im Pietismus bei Klopstock und auch noch in der Folgezeit sehr häufig und bezeichnen in religiöser Bedeutung die Hinwendung zu Gott, allgemein dann das Entstehen oder Zutagetreten von Empfindungen. Bei der Droste dagegen findet diese Vorsilbe in typischen Einzelbildungen sonst keine Verwendung.

[24] vgl. NETTESHEIM, *Die geistige Welt der Dichterin Annette v. Droste zu Hülshoff*, Münster 1967, S. 105.

[25] An Zusammensetzungen mit dem Verbalstamm '*dämmer-*' kommen u.a. vor:

dämmerschaurig — « Wie dämmerschaurig ist der Wald » (Der Tod d. Erzbischofs Engelbert v. Köln II 1,1)

Dämmergrau — « [...] im Dämmergrau » (Die Krähen, 19,5)
« Indes das Dämmergrau zergeht » (Das Hospiz auf d.Gr.S. Bernh. II 16,1)
« Wo in das Dämmergrau zurück/Verrauchend wich des Mondes Lauf » (Die Schlacht i. Loener Bruch, II 11,118-19)

Dämmerhauch — « [...] wenn der Dämmerhauch/Mit grauem Staube füllt die Luft » (ebd. II 1,7-8)

Ein anderes Drostesches Lieblingswort ist *wallen*; für den Sprachgebrauch Klopstocks und der Empfindsamkeit ist es typisch und bezeichnet einerseits die konkrete, äußere Bewegung — 'betont langsam und feierlich schreiten' — zum anderen drückt es dann eine starke Gefühlserregung aus. Bei der Droste ist dieses Zeitwort dagegen vor allem auf das Gegenständliche bezogen und vergegenwärtigt meistens eine leichte, aber weiträumige Bewegung, so z.B.: [...] *ihr goldnes Haar im Winde wallte* (Der Hünenstein, 9,6); ähnlich heißt es in der « Taxuswand » (3,5): *Als mich mein Haar umwallte* —, wo durch die Zusammensetzung mit der gegenstandsbezogenen Vorsilbe *um-* eine Intensivierung des Ausdrucks erreicht wird.

Ferner: *Des Krautes Wallen* [...] (Der Hünenstein, 2,5) — oder: *Der Zweige wimmelnd Neigen wallt* (Durchwachte Nacht, 3,4) —, wo es allerdings keine weiträumige Bewegung meinen kann, was mit « wimmelnd » nicht zu vereinbaren wäre; vielmehr veranschaulicht es hier das Auf und Ab der Bewegung, wie es auch durch « Neigen » nahegelegt wird.

Wie halbbezwungne Seufzer wallen,/Nur leis die zarten Nadeln fallen (Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard, III 1,20-21) —: da in diesem Zusammenhang die Verwendung von *wallen* ungewöhnlich erscheint, könnte sie einmal durch den Reim 'wallen — fallen' bedingt sein, oder aber 'wallen' will in diesem Vergleich das 'Zeitweilige'

Dämmerlicht — « Sein Schrei verzittert mit dem Dämmerlicht » (Die Lerche, 1,2)
« [...] wie Dämmerlicht/Sich mählich, mählich durch die Nebel bricht » (Des Arztes Vermächtnis, 10,3-4)

Dämmernacht — « 's eine Dämmernacht genau/Gemacht für Alp und weiße Frau » (Der Fundator, 6,1-2)

Dämmerstrahl — « Und ich saß [...]/Im Dämmerstrahle falb » (Das erste Gedicht, 5,1-2)

Dämmerstreifen — « Durch das Gemach, verzitternd, scheu, gießt sich ein matter Dämmerstreifen » (Der Spiritus familiaris [...] V 5,4)

Dämmerstunde — « Zu dieser Dämmerstunde wars [...] » (Der Hünenstein, 2,1)

Dämmertau — « Der Träume Dämmertau [...] » (Am 2. Sonntag n. Pfingsten, 2,8)

des Vorgangs besagen und schließt die latente Vorstellung eines leisen Widerhalls ein.

Wie Dunkel über Dunkel wallen (Am 10. Sonntag nach Pfingsten, 4,4) —: hier wird das Bedrückende, die lastende Schwere der Dunkelheit intensiv hervorgehoben; durch das Bewegungsverb kommt außerdem das Zunehmen und Sich-Ausbreiten der Dunkelheit bildkräftig, fast spürbar zur Anschauung.

In *Wenn es wie Nebel deinen Blick umwallt* (Das Bild, II 2,3) hat dieses Zeitwort eher die Bedeutung von ' verschleiern ', ' trüben '; seine Verwendung in diesem Zusammenhang wird wohl durch den Vergleich « wie Nebel » ausgelöst und scheint zudem das Zeitweilige und Leichte der Trübung hervorzuheben, wie eben ' wallender Nebel ' allgemein nicht dicht und schwer ist und schnell weiterzieht [26].

Aus dem Bildbereich der Elemente wird die im Pietismus zum allgemeinen Sprachgut zählende ' Feuermetaphorik ' im Sturm und Drang besonders beliebt und ein « typischer Ausdruck des Lebensgefühls » [27]. Wörter wie ' Feuer ', ' Glut ', ' Flamme ' und die dazugehörigen Zeitwörter ' brennen ', ' glühen ', ' flammen ' sind überaus häufig, besonders auch in Zusammensetzungen. Das gilt gleicherweise für das Sprachbild der Droste; außer den einfachen Zeitwörtern ' *brennen* ', ' *flammen* ', ' *glühen* ' kommen noch typische Präfixbildungen vor, wie z. B.: ' *entbrennen* ', ' *entflammen* ', ' *anglühen* ' (= anfachen), ' *verglühen* ' und ' *entglühen* ', das sich in derselben Bedeutung — 'erglühen', 'stark glühen' — auch bei Schiller findet. Ferner hat die Droste auch häufig

[26] Feierlich langsames Schreiten veranschaulicht die Droste dagegen durch das Zeitwort 'w a n d e l n' — und raumbezogen: 'u m w a n d e l n', wie z.B. in:
Nachtwandler, dumpf gebannt in Traumes Leben,/Umwandeln Turmes Zinne (Am 27. Sonntag n. Pfingsten, 1,6-7) — [...] *die Drude, die* [...]/*Mit Run und Spruch umwandelte das Tal* (Der Hünenstein, 9,4-5), und in « Doppelgänger » (5,7) heißt es: *Sie leben alle, wandeln allzumal* —.

[27] A. LANGEN, a.a.O. S. 192.

die schwächeren ' *flimmern* ' und ' *glimmen* ', sowie ' *funkeln* ' und dazu ' *entfunkeln* ', ' *umfunkeln* ' — das schon bei Klopstock erscheint [28].

Außer den bisher genannten Zeitwörtern sind andere typisch Drostesche überaus charakteristisch für die Naturschilderung des 18. Jahrhunderts, welche vor allem bewegungsträchtige Zeitwörter bevorzugt. Hier kann es sich durchaus um « objektive Wiedergabe von tatsächlichen Bewegungsvorgängen in der Natur » handeln: « Wind und die von der Luft bewegten Dinge, Wasser und das Spiel der Lichter und Farben. Solche Beschreibungen setzen eine gewisse Verfeinerung und Differenzierung der sprachlichen Mittel voraus, bleiben aber im Bereich der sachlichen Wiedergabe des mit den Sinnen Aufgenommenen » [29].

Diese Art der Naturschilderung, die für die Droste kennzeichnend ist, finden wir auch noch in den wenigen Naturgedichten Klopstocks: noch —, weil mit zunehmendem Subjektivismus in der Empfindsamkeit und im Sturm und Drang die Naturbeschreibung mehr und mehr ihren objektiven Charakter verliert und Ausdruck eines gesteigerten Gefühls wird, das die realen Bewegungen der Stimmung entsprechend in hohem Maße intensiviert, — eine Darstellung, die dann später in der Romantik, zum Äußersten zugespitzt, kaum noch Beziehung zur Wirklichkeit hat. Kennzeichnend für die Sprache der Droste im allgemeinen und für ihre Naturbilder im besonderen sind bewegungshaltige, differenzierende Zeitwörter [30], die wohl einerseits, wenigstens was das Wort selbst, nicht aber den Bedeutungsinhalt als solchen anbetrifft, auf diese Vorbilder und Beeinflussung zurückgehen, zum anderen jedoch auch Ausdruck des gegenständlichen, wirklichkeitsnahen Denkens der Droste sind, wel-

[28] Eine nähere Untersuchung der einzelnen Beispiele würde hier zu weit führen, zumal im Sprachbild der Droste die Verwendung dieser Zeitwörter im Vergleich zu anderen Lieblingsausdrücken weitaus weniger charakteristisch erscheint.

[29] A. LANGEN, a.a.O. S. 201; 202.

[30] s. Anm. 12) u. 14).

ches nie auf das Allgemeine, sondern immer auf das Besondere, das Wesenhafte gerichtet ist. —

Auf den Einfluß des religiösen Wortguts in der Sprache des 18. Jahrhunderts geht das schon in der Bibel oft vorkommende Zeitwort *hauchen* zurück, das von Klopstock noch vorwiegend für den religiösen Bereich verwendet wird, von seinem Kreis und in der Folgezeit aber auch auf weltliche Begriffe übertragen und vor allem auf zarte Empfindungen und leichte Luftbewegung bezogen wird.

Bei der Droste ist dieses Zeitwort, auch in Zusammensetzungen, überaus häufig und kommt gleicherweise in bezug auf den religiösen wie den weltlichen Bereich vor. Noch reicher ist das Drostesche Sprachbild an dem aus dem Verb zurückgebildeten Hauptwort *Hauch* und damit zusammengesetzten Wortbildungen.

Der verschiedene Bedeutungsinhalt dieses Begriffes im Sprachgebrauch der Droste soll hier an einigen typischen Beispielen dargestellt werden:

Ungewöhnlich erscheint die Verwendung des Zeitworts *hauchen* in Verbindung mit der Vorstellung von einer ' leichten fließenden Bewegung ', wie z. B. in: [...] *Welle gut, / Hauchst so kühlig an den Strand* (Die Elemente: Wasser, 4, 1-2). —

Und in des Zuges Hauche schwirrend (Ein Sommertagstraum: Die Muschel, 6, 7) / ' Zug ' / kann in diesem Zusammenhang wohl nicht im Sinne von ' scharfer Luftzug ' aufgefaßt werden, sondern ist als Synonym von ' sanfter Wind ', ' leises Wehen ' zu verstehen, da ' Hauch ' hier differenzierend das Weiche, Leichte der Luftbewegung hervorhebt.

In dieser traditionellen Bedeutung — ' leichte Luftbewegung ', ' sanfter Wind ' — finden wir *Hauch* z.B. in:

[...] *der schwache Hauch/Des eignen Atems* [...] (Des Arztes Vermächtnis, 4,7-8) — *Durch der Gardine Spalten zog/Ein frischer Hauch* (Ein Sommertagstraum, 4,5-6) — [...] *kühl strich der Hauch* (Im Moose, 7,4) — [...] *flüsternd wie der Hauch im Ried* (Gruß an Wilhelm Junkmann, 2,7) — *Nur leise wie der Hauch im Tann* (Der Geierpfiff, 8,5) — und ferner in der Bildung *Morgenhauch* (Gemüt, 4,2; An Philippa, 2,2). —

Um eine typisch Drostesche ' Sinngebung ' — Hauch = ' starker Wind ', ' scharfe Luft ' — handelt es sich dagegen wohl in folgenden Beispielen:

Wenn das Röricht knistert im Hauche (Der Knabe im Moor, 1,8) — [...] *scharf strich der Hauch* (Die Lerche, 9,1) — [...] *den frostbeklemmten Hauch gesogen* (Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, I 1,3) — *Die Luft mit ihrem heisern Hauch* [...] (ebd. II 6,2). —

Im Sinne von ' Duft ' finden wir dieses Lieblingswort z.B. in:

Die Rebe blüht, ihr linder Hauch (Der Säntis: Frühling, 1,1) und dann in *Fliederhauch* (Durchwachte Nacht, 3,1). —

Die Vorstellung von ' leichtem Abendnebel ', bzw. ' leichtem Nebel ' könnte der Wortbildung ' *Dämmerhauch* ' — [...] *wenn der Dämmerhauch/Mit grauem Staube füllt die Luft* (Die Schlacht im Loener Bruch, II 1, 7-8) — und auch der Verwendung von *hauchen* in *Schwer haucht der Dunst vom nahen Moore* (Der Fundator, 1, 4)[31] zugrundeliegen.

Diesem Bedeutungsbereich läßt sich in etwa auch folgende Wendung zuordnen: [...] *wo der matte Schein/Haucht aus den Fenstern* [...] (Neujahrsnacht, 1, 6-7), wo das Zeitwort zwar im Sinne von ' schimmern ', ' schwach leuchten ' steht, aber doch wieder das Bild von ' Dunst ', ' Nebel ' bewirkt, d.h. in diesem Zusammenhang: ' durch Dunst, durch schwachen Nebel schimmern '.

Eine Beeinflussung durch den religiösen Sprachgebrauch könnte in der Verwendung von *Hauch* in der Bedeutung ' Atem ' — und erweitert — ' Leben ' vorliegen:

---

[31] « Dunst » steht hier wie oft im Sprachgebrauch der Droste für ' Nebel '; die Verwendung von ' hauchen ' in diesem Zusammenhang deutet darauf hin, daß sich das Umstandswort « schwer » wohl kaum auf die Dichte des Nebels beziehen kann, vielmehr das Intensive des Aufsteigens und das Beklemmende, das auch schwachem Nebel eigen ist, hervorhebt.

Es ist vorbei, kein Odemhauch (Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, I 3,5) — [...] *seiner eignen Kehle Hauch* (ebd. II 6,4) — *Vor ihrer Lippe flirrt der Hauch* (Neujahrsnacht, 3,4) — *Matt war der Hauch, die Stimme wund* (Die Schlacht im Loener Bruch, II 9,40).

Ähnlich dürfte *Hauch* wohl in folgendem Beispiel verstanden werden:

Ihr, die ihr möchtet flügellos/Euch schwingen mit des Sehnens Hauch (Stille Größe, 5,5-6);

aus dem Zusammenhang wird deutlich, daß « Hauch » hier im Sinne von ' Leben ' und darüber hinaus ' schöpferischer Kraft ' steht, d.h., wenn wir die vorausgehenden Verszeilen hinzunehmen: *Ihr Halbgesegneten, wo scheu/Ins Herz der Genius geflohn, / Und öde ließ die Phantasei* (ebd. 5, 2-4).

Der Bedeutung ' Hauch ' = ' Atem ', ' Leben ', ' lebensnotwendiges Element ' ist die der folgenden Wendung eng verwandt: *Begeisterung der Hauch, von dem ich lebte* (Katharine Schücking, 3,2).

Das Gegenteil — ' Bedrohung ', ' Tod ' — ist gemeint, wenn es heißt:

Es war des Mondes giftiger Hauch (Vorgeschichte, 4,6) — und *Er haucht sie an mit der Verwesung Schrecken* (Die Golems, 5,2). —

Im « Geistlichen Jahr » hat *Hauch*, sicher in unmittelbarem Anschluß an den religiösen Sprachgebrauch, vor allem an die Bibel, die Bedeutung ' lebenspendende Kraft ', ' Atem ' z.B. in diesen Wendungen:

Er nimmt dir seines Lebens Hauch (Am Montag in der Karwoche, 5,7) — *Wo bist du denn* [...] *o Lebenshauch?* (Am 3. Sonntag nach Ostern, 1,2) — *So ward mir doch des Wortes Hauch* (Am Sonntag vor Pfingsten, 6,3) — und in der Zusammensetzung *Gnadenhauch* (Am 3. Sonntag nach Ostern, 6,7); [...] *ein kraftlos halbgebrochner Hauch* (27. Sonntag nach Pfingsten, 2,5) — [...] *aller Menschen Seelen/Vor ihm nur eines Mundes Hauch* (Am Ostersonntage, 10,1-2). —

Ganz im Sinne der ' religiösen Sprache ' hat *Hauch* die Bedeutung ' göttliches Wort ' z.B. in:

Gewitter kannst mit deinem Hauch du hemmen (Am 2. Sonntag nach Ostern, 1,2) — *Dein Hauch die Wetterwolke führt* (Am 17. Sonntag nach Pfingsten, 1,3) — *Hat denn dein Hauch/Verkündet mir* (Am 3. Sonntag nach Ostern, 7,1-2).

Darüber hinaus steht es dann allgemein für ' Wort ' z.B. in:

Daß nicht geschaffen dieser Mund/Zu einem Hauch, der dich verletze (An Levin Schücking — « Zum zweiten Male [...] », 5,7-8). —

Eine Bedeutungserweiterung liegt in der Vorstellung ' Hauch ' = ' leiser Ton ' und dazu ' hauchen ' = ' flüstern ' vor:

Wie nur ein Wort, mit gleichem Klange / Gehaucht [...] (Das Bild, I 2, 5-6) — *Wie Echos letzte Hauche* [...] (— Plural! — Die Verbannten, 1,7) — *Das Lied verhaucht, wie Echo am Gestade* (Ein Sommertagstraum: Die Muschel, 5,1) —

— diese typisch Drostesche Verbalbildung verknüpft hier die Vorstellung ' leiser Ton ' mit der des ' langsamen Verklingens ', des kaum wahrnehmbaren ' Nachtönens ' —, und ferner:

[...] *drang es wie Wortes Hauch zu mir* (Ein Sommertagstraum, 6,8) — *Bis ich vernommen deiner Stimme Hauch* (Am 1. Sonntag nach Ostern, 6,4) — oder: *' Ists denn so schwül? ' — hauchts durch den Vorhang auf* (Des Arztes Tod, 1, 14) —

— ' aufhauchen ' — eine der bezeichnenden Drosteschen Zusammensetzungen mit verstärkender, richtungsweisender Vorsilbe.

Ungewöhnlich und eigenwillig erscheint die Verwendung dieses Lieblingswortes dann in:

Er spricht, er lächelt mit bekanntem Hauch (Die Golems, 4, 6) und [...] *noch ein Hauch sich rührt / Von dem, was Herzen anlockt und verführt* (Des Arztes Vermächtnis, 7, 38-39),

wo es wohl nur im Sinne von ' Mienenspiel ' ' Gesichtszug ', ' Gesichtsausdruck ' aufgefaßt werden kann. Und auf die Empfindung, den ' Seelenausdruck ' übertragen heißt es dann:

So mild wie seiner Seele Hauchen (Ein braver Mann, 4,6). —

Ebenso häufig erscheint im Sprachbild der Droste das schon zum Wortschatz der Bibel zählende Substantiv *Rauch* und dazu *rauchen — verrauchen*, meistens in der Bedeutung 'Nebel', 'Dunst', dann auch in differenzierenden Zusammensetzungen wie ' Nebelrauch ' und intensivierenden Wendungen wie ' Dunst und Rauch '.

So heißt es z.B.: *Seht* [...] / *Wie weißer Rauch die Glokken füllt* (Der Heidemann, 3, 2-3) und (ebd. 10, 1-2): [...] *rauchend / Zergeht die Fichte* [...] — der immer dichter aufsteigende Nebel hüllt sie ein und entzieht sie dem Blick. —

Über Gelände, matt gedehnt, / Hat Nebelrauch sich wimmelnd gelegt (Am Bodensee, 1, 1-2): hier vergegenwärtigt ' Rauch ' in der Verbindung mit dem Grundwort ' Nebel ' besonders das ' Ziehen ' und ' Sich-Ausbreiten ' des Nebels, was noch durch das überaus bewegungshaltige Zeitwort ' wimmeln ' in der syntaktisch verkürzenden Form des Mittelworts betont wird. — Ähnlich heißt es: *Ich sehe* [...] / *Sie gleiten durch den Nebelrauch* (Neujahrsnacht, 3, 1-2) und *Im Strahl, der dämmert durch den Nebelrauch* (Ein Sommertagstraum: Die Muschel, 4, 6).

Die Vorstellung von ' Nebel ' erweckt auch die treffende Wortbildung ' Heiderauch ' — *Wenn es wimmelt vom Heiderauche* (Der Knabe im Moor, 1, 2).

Eng verwandt ist die Bedeutung ' Rauch ' = ' Dunst ', wie z.B.: [...] *an der Scheibe grauem Rauch* (Durchwachte Nacht, 3, 3), und auch die bildkräftige und mehrere Vorstellungen verbindende Präfixbildung *verrauchen* ist wohl in diesem Sinne, d.h. ' sich in Dunst auflösen ' — ' sich hinter dunstartigen Wolkenfetzen verbergen ' —, zu verstehen, wenn es z.B. heißt:

Wenn die Wolk' am Azure verraucht (Im Grase, 1,4) — oder *Wo in das Dämmergrau zurück/Verrauchend wich des Mondes Lauf* (Die Schlacht im Loener Bruch, II 11, 118-119). —

Häufig verwendet die Droste dieses Lieblingswort in Vergleichen zum Ausdruck der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Seienden, so z.B.: *Du mußt vergehn wie Dunst und Rauch* (Am Montag in der Karwoche, 5, 8) — [...] *was*

verflatterst du wie Rauch? (Am 3. Sonntag nach Ostern, 1, 4) — und dann: *Und noch zuletzt sah ich, gleich einem Rauch, / Mich leise in der Erde Poren ziehen* (Im Moose, 7, 5-6); in diesem Sinne steht das Zeitwort, in der verstärkenden Zusammensetzung mit der Vorsilbe *ver-*, in der bezeichnenden Wendung: *Ist so mein Leben auch verraucht?* (Silvester, 6, 4). —

Man sagt, daß Schlaf, ein schlimmer / Dir aus den Nadeln raucht (Die Taxuswand, 5, 5-6): hier ist ' rauchen ' wohl gleichbedeutend mit ' hervordringen ', ' ausströmen ', ' ausdünsten ', wobei sowohl der Gedanke, daß dieser Dunst sich ausbreitet, als auch die Vorstellung von etwas ' Drohendem ', ' Gefährlichem ', welche schon durch « Schlaf » und vor allem durch «schlimm» nahegelegt wird, zugrundeliegen mögen. —

In der Bedeutung ' verworren bewußt ', ' zweifelhaft sein ' steht es in diesen Verszeilen: [...] *durch sein christliches Gebet / Manch Heidennebel schwankt und raucht* (Der Schloßelf, 5, 1-2), was noch verstärkend in der Wortbildung «Heidennebel» und dem Zeitwort «schwanken» zum Ausdruck kommt; außerdem ist in diesem Zusammenhang die Verwendung von ' rauchen ' wohl auch durch das Bild ' Nebel ' bedingt [32].

Wenn es heißt: *Die Sonnenleiche schwand - nur schwarzer Rauch* (Gethsemane, 4, 1), so scheint dieses Bild auf den ersten Blick nur eine ' undurchdringliche, alles verhüllende Finsternis ' zu vergegenwärtigen; doch aus den folgenden Verszeilen wird deutlich, daß hier mehr gemeint ist: ' das dunkle Geheimnis des Todes ' — (eine Andeutung

[32] « Nebel » bezeichnet hier die unklare Vorstellung und das Ungewisse des Volksaberglaubens (« Ob wirklich, wie die Sage geht [...] » — ebd. 5,3) und ist keineswegs « Metapher für Sünde, Einwirkung des Teufels und Abwesenheit Gottes », wie es G. HÄNTZSCHEL, *'Tradition und Originalität' — Allegorische Darstellung im Werk Annettes v. Droste-Hülshoff* — Diss. Masch., München o.D., S. 164) darstellt, der überhaupt fast alle Naturbilder und Naturvergleiche der Droste in diesem Sinne deutet und überall, wo z.B. die Wörter ' Nebel ', ' Dunst ', ' Moor ', ' Irrlicht ' usw. vorkommen, Sünde, Gottesferne und sogar die Gegenwart des Teufels! zu sehen glaubt, oder besser: in die Dichtung der Droste hineininterpretiert.

könnte schon in « Sonnenleiche » enthalten sein) — und ' die Vernichtung der Schöpfung durch Feuer ': — *Ein Schweigen, grausiger als Sturmes Toben* [...] / *Kein Lebenshauch auf weiter Erde mehr,* / *Ringsum ein Krater, ausgebrannt und leer* (ebd. 4, 3-6). —

Zu den Lieblingswörten der Droste zählen auch *Traum - träumen - träumerisch - verträumen - hinträumen* - und zahlreiche Hauptwortzusammensetzungen.

Bevor wir uns den Beispielen aus dem Sprachbild der Droste zuwenden, sei hier kurz auf die Verwendung dieses Begriffes in der Sprache der vorausgehenden und gleichzeitigen literarischen Strömungen hingewiesen: Schon im Irrationalismus des 18. Jahrhunderts wird das Wort Traum mit besonderer Vorliebe gebraucht und bezeichnet allgemein die Abkehr von der Welt des Verstandes wie überhaupt der äußeren Wirklichkeit und gehört zum Lieblingswortschatz von der Klopstockzeit bis zur Romantik, wo es dann einer der Grundbegriffe der romantischen Weltanschauung und Tiefenpsychologie wird. Man verwendet diesen Begriff « nicht nur zur Bezeichnung des bekannten seelischen Dämmerzustands und der Bewußtseinserlebnisse während des Schlafes, sondern als vielbesagende Sammelbenennung für ein der Wirklichkeit übergeordnetes Reich irrealer, aber mit höherer Wesenhaftigkeit ausgestatteter Begebenheiten » [33] — Aber schon für die Spätromantik gilt das nicht ohne Einschränkung; denn trotz aller romantischen ' Träumerei ' und ' Sehnsucht ' läßt sich doch eine stärkere Hinwendung zum Dasein, zur Wirklichkeit verfolgen, « die Welt des Tages wird nicht mehr restlos in die des Traums verwandelt » [34]. Das bedeutet in bezug auf den Wortschatz, daß viele Wörter wohl für die ganze romantische Bewegung kennzeichnend sind, aber doch, was den Aussagegehalt anbetrifft, eine Wandlung durchmachen, d.h. einen großen Teil ihrer Bedeutungstiefe, besonders die der metaphysischen Sinnbildlichkeit, verlieren. Dem Spätromantiker kommt es vor allem darauf an, eine märchenhafte, träumerische Stimmung zu vermitteln, eine Welt des Wunderbaren und Phantastischen — eine ' Traum '-Welt — heraufzubeschwören.

[33] F. Kainz, a.a.O. S. 328.
[34] F. Kainz, a.a.O. S. 330.

Dem seien nun einige Beispiele aus dem Sprachbild der Droste gegenübergestellt:

Eine große Anzahl von Wendungen mit *Traum - träumen* ist unmittelbar auf ein Traumgeschehen, auf ein Bewußtseinserlebnis während des Schlafes bezogen, so z.B.:

Und um manch Lager schwebt ein später Traum (Schloß Berg, 1,7) — *Spricht dir kein armer Traum von jener Zeit,/Wo deine Glut die Felsen wollte spalten?* (Die Golems, 2,3-4) — *Mich dünkt, gemurmelt hab ich wie im Traum* (Des Arztes Vermächtnis, 7,29) — *Daß das entflohne Licht mir wie geträumt* (Am 3. Sonntag nach hl. drei Könige, 9,4) — *Wo Träume lagern lang verschollner Zeit* (Die Schenke am See, 5,3) —

und auf die Natur bezogen:

Hast du so vieles, so vieles erlebt,/Daß dir im Traume es kehren muß? (Am Bodensee, 4,1-2) — *Dann zuckt mein längst verfallenes Bild/Wohl einmal durch deinen Traum* (ebd. 7,7-8) — [...] *dämmern auf wie seines Traums Gedanken* (Weiherzyklus: Wasserfäden, 10) — *O Nachtigall, das ist kein wacher Sang,/Ist nur im Traum gelöster Seele Drang* (Durchwachte Nacht, 6,7-8). —

Wo der Begriff des ' Träumens ' nicht in bezug auf das ' reale ' Traumerlebnis vorkommt, ist er wohl kaum Ausdruck zur Bezeichnung einer seelischen Verworrenheit, eines dämmernden Halbbewußtseins, vielmehr besagt träumen dann — ' in Gedanken versunken sein ' —:

Nachdenklich schritt ich und bemerkte nicht [...] *So träumt' ich fort* [...] (Der Hünenstein, 2,4; 3,2) — *Und manchen Abend hab ich nachgedacht,/In leiser Stunde träumerischem Sinnen* (An Elise Rüdiger, 1,5-6) —

oder — ' ein Wunschbild heraufbeschwören ' —:

Gelassen trabt er fort im Traum/Von eines Wunderdomes Schöne (Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln, II 3,1-2) —

oder — ' sich ein in der Erinnerung waches Erlebnis vergegenwärtigen ' —:

[...] *so manche liebe hingeträumte Stunden/An allzu teuren Bildern sich gehärmt* (Schloß Berg, 3,6-7) — und ähnlich[35]: *Wie angstvoll die Erinnrung ruft und pocht,/Es ist in ihm kein Träumender zu wecken* (Die Golems, 5,3-4) —

oder — ' sich mit aufnahmebereiten Sinnen den Dingen zuwenden ' —: *Ich horche träumend* [...] — hier sind es Wahrnehmungen, die an die gegebene Situation, an eine faßbare Gegenständlichkeit gebunden bleiben:

Ich horche träumend, wie im Spalt/Die schwarzen Fliegen taumelnd summen,/Wie Seufzer streifen durch den Wald,/Am Strauche irre Käfer brummen (Das öde Haus, 2,1-4). —

Mit vertiefendem Sinngehalt steht dieses « träumend horchen » in der « Mergelgrube » (2, 4): *Und horchte träumend auf der Luft Geharf* —, wo schon in der konkret gegenwärtigen Situation, in einem zuständlichen Vorgang, eine andere, geheimnisvolle Wirklichkeit verborgen liegt: im Wind, « der Luft Geharf », werden « Klänge » laut, [...] *wie wenn Geisterhall / Melodisch schwinde im zerstörten All* (ebd. 2, 5-6) — ein Vergleich, aus dem dann die neue Situation, die ' Traum '-Wirklichkeit ersteht. Die reale Gegenständlichkeit — das hohle Sausen des Windes und der « graue Mergel » — läßt in der Vorstellung ein Bild der Vernichtung und des Schreckens entstehen — *von einer Erde, mürbe, ausgebrannt,* von einem *zerfallnen Weltenbau* (ebd. 3, 4; 3, 7) — ein 'Traum'-Bild, das die eigene Vergänglichkeit, den Tod und Zerfall des eigenen Ich einschließt und das dann jäh durch die konkrete Wirklichkeit zerstört wird: *Und plötzlich ließen mich die Träume los* (ebd. 5, 4).—

Auch im « Hünenstein » ist es eine bestimmte, faßbare Zuständlichkeit, durch die der ' Traum ' angeregt und von der er getragen wird: *Ich wußte gleich, es war ein Hünengrab*

[35] Die Bedeutung bleibt dieselbe, aber in verneinender Aussage, in entgegengesetzter Situation.

(6, 1) — ein sagenumwobenes Wahrzeichen aus uralter Zeit; selbst die Umgebung scheint sich geheimnisvoll zu verwandeln. Abwehrend heißt es: *Ich lachte auf, - doch trug wie bügellos / Mich Phantasie weit über Spalt und Barren* (8, 2-3). Vorstellungen werden wach: « der Traum vom Opferhain », das Riesengeschlecht, der heidnische Totenkult, « die grimmen Götter », — Elemente der Geschichte und der germanischen Mythologie, die in der Phantasie Gestalt annehmen. Auch hier versinkt der ' Traum ' in der Berührung mit der Wirklichkeit, und die geheimnisvolle Welt der Vergangenheit ist *doch nur ein rohes Grab, / Das armen, ausgedorrten Staub bedeckte!* (13, 5-6).

Vergegenwärtigung einer besonderen Stimmung, meist in Verbindung mit Naturbeseelung, erstrebt die Dichterin z.B. in:

Und mit des Aves Melodie/Träumende Lüfte wecken (Das Haus in der Heide, 5,3-4) — *Und träumerisch von Duft umflossen* (An Philippa, 3,6) — *Nur eine Wolke träumt* [...]/*Am blassen Horizont* [...] (Die Jagd, 1,5-6) — [...] *am Äther rein/Träumt nicht die zarteste Flocke* (Vorgeschichte, 2,1-2) — *Wie träumende Winde raunen* (ebd. 18,4) — *Es träumt die Waldung* [...]/*Es träumt die dunkle Flutenschlange* (Meister Gerhard von Köln, 1,5-6) — *Im Traume lächelnd scheint der Mond zu beben* (Des Arztes Vermächtnis, 23,13) — *Wie des grollenden Wetters Traum* (Am Bodensee, 2,8) —

oder in Vergleichen:

Das summt und säuselt mir wie Traum (Ein Sommertagstraum: Der Autograph, 6,5) — *Horch! sie singt den Wellengesang,/*[...]*zart wie Traum* (ebd.: Die Muschel, 1,7-8) — *Noch scheu und neblig wie ein Traum* (Die Schlacht im Loener Bruch, I 2,40). —

Im Sprachgebrauch der Droste bezeichnet dieser Begriff außerdem noch das, was der Mensch wünscht, was er sich erhofft, ' erträumt ', wie z.B. in:

Ein frisches Wasserreis war ich, im Traume/Von Blüte, Frucht und tausendjähr'gem Baume (Des Arztes Vermächtnis, 2,3-4) — *So an seiner Jugend Scheide/Steht ein Herz voll stolzer Träume* (Abschied von der Jugend, 3,1-2) — *Ach, einst von allem träumt die Seele süß* (Carpe diem! 1,4) —

und dem in etwa verwandt — ' den Ratschluß Gottes ' — in der recht kühnen Wendung (wohl in erster Linie durch den Reim — Raum - Baum - Traum — bedingt): *Zu lieben meines Gottes Traum* (Am 25. Sonntag n. Pfingsten, 7, 7).

Als Ausdruck zur Bezeichnung des Nichtigen, Vergänglichen finden wir das Wort *T r a u m* in formelhafter Verwendung, wie z.B.:

> *Unsre Sehnsucht nennt man Wahn und Traum* (Unruhe, 11,2) — [...] *ich hasche/Nach allem, was nicht gut,/Nach Wahn und Traum* (Am Aschermittwochen, 3,5-7);

ferner in der Vorstellung, daß das Leben ein Traum sei, die schon im Barock, im Pietismus und bei Klopstock beliebt ist — hier aber aus der Spannung zwischen Diesseits und Jenseits erwächst — und in der Folgezeit bis weit ins 19. Jahrhundert hinein — jetzt mehr auf den psychologischen Bereich bezogen — äußerst häufig wird. So bei der Droste in bezug auf ein nicht klar deutbares Erlebnis:

> *Ob Traum, ob Wirklichkeit, das fragt sich hier* [...] — [...] *O Leben, Leben! bist du nur ein Traum?* (Des Arztes Vermächtnis, 25,5; 29,10). —

An diesen Beispielen wird deutlich, daß dieser typisch romantische Begriff seinen bezeichnenden Stimmungsgehalt weitgehend, wenn nicht ganz verloren hat, was wohl nur aus der bewußt der Wirklichkeit zugewandten Haltung der Droste zu erklären ist und darüber hinaus die Frage aufwirft, ob es sich bei der Verwendung dieses Begriffes nur um eine ' äußerliche ' Beeinflussung durch den romantischen Sprachgebrauch handelt, d.h. um die Übernahme des Wortgutes als solches, nicht aber seines Bedeutungsinhalts, in der Gestaltung ihrer eigenen dichterischen Welt. —

In diesem Zusammenhang konnte nur eine kleine, aber bezeichnende Auswahl aus dem Wortschatz der Droste gegeben, vieles nur angedeutet oder an wenigen Beispielen erläutert werden. Es wurde versucht, das ihre Sprache kennzeichnende Wortgut im Rahmen der ihrem Schaffen

vorausgehenden und gleichzeitigen literarischen Strömungen zu betrachten, auf mögliche Vorbilder und Beeinflussung hinzuweisen, um daran das Charakteristische, das Eigene, das typisch Drostesche aufzuzeigen. Aus ihrem Sprachbild wurden hier vor allem die bisher gar nicht oder nur zum Teil und dann in einfacher Aufzählung berücksichtigten Lieblingsausdrücke — Zeit- und Hauptwörter — sowie die immer wiederkehrenden Vorsilben herangezogen und auf ihren verschiedenen und charakteristischen Bedeutungsinhalt hin untersucht. Die große Gruppe der für die Drostesche Sprache kennzeichnenden Eigenschaftswörter und Wortbildungen bleibt einer späteren Untersuchung vorbehalten.

CHRISTA DEINERT TROTTA

RECENSIONI

C. Cockburn, *Bestseller. The Books that Everyone Read 1900-1939*, London, Sidgwick & Jackson, 1972.

In *Bestseller* C. Cockburn racconta e analizza quindici dei romanzi più venduti e più letti nel periodo compreso tra il 1900 e il 1939. Si tratta di titoli e autori del tutto sconosciuti allo studioso di letteratura inglese, come pure alle nuove generazioni di lettori inglesi (il fenomeno non stupisce; basta pensare ai nostri autori più letti degli anni venti e trenta: M. Mariani, Guido da Verona, Pitigrilli: i loro romanzi si vendevano con il distributore automatico in tutte le stazioni, ma pochissimi della generazione del dopoguerra li hanno mai sentiti nominare).

L'autore cita ampiamente dai vari romanzi, e se ciò costituisce un utile punto di riferimento per il lettore sprovveduto, va altresì rilevato che il criterio espositivo prevalente segna il vero limite dell'opera: il racconto della trama occupa troppo dello spazio dedicato a ciascun romanzo; il commento e le informazioni che legano le citazioni spesso non vanno al di là del livello di un buon giornalismo da 'sunday paper' (il libro è apparso in parte sull'*Observier Magazine* nel novembre del 1971).

Vengono esclusi dal campo in esame i libri di avventure e i libri gialli che costituiscono un genere a sé, con tecniche particolari e che si rivolge ad un pubblico di 'aficionados' piuttosto ampio e composito. Per i libri gialli, Cockburn rimanda all'interessante studio di Colin Watson, *Snobbery with Violence* (London, Eyre, 1971).

Il periodo preso in considerazione vide in Europa grossi rivolgimenti politici e sociali, tra cui l'affermarsi del fascismo. Una tesi comune, che sembra condivisa in parte da Cockburn, è quella secondo cui, proprio in connessione con importanti eventi sociali e storici, il pubblico preferirebbe una letteratura di evasione, in modo da non pensare alla realtà circostante. Alex C. Springer, il magnate dell'editoria tedesca dichiarò una volta: « Sin dalla fine della guerra mi è stato chiaro che il lettore tedesco non voleva in alcun caso una cosa: pensare. Di questo io ho tenuto conto nell'impostazione dei miei giornali. », e la formula è largamente condivisa e sfruttata in tutti i paesi capitalistici.

Cockburn, giornalista di ben noto impegno politico (durante gli anni trenta fondò un suo foglio di informazione, *The Week*, di dichiarata impostazione anti-nazista e di denuncia della politica governativa inglese favorevole alla formazione di un blocco anglo-tedesco

contro il comunismo. Durante la guerra civile spagnola, fu corrispondente dal fronte per il *Daily Worker*, organo del Partito Comunista Inglese), ripropone la tesi del « dare al pubblico quello che vuole », formulata in questi termini: « what masses of people read is an important index to their state of mind, to what they think and, consciously or sub-consciously, want... » (p. 4).

Il pubblico di cui parla Cockburn è costituito come lui stesso specifica, dalle classi medie inglesi dei primi decenni del secolo, con tutte le loro stratificazioni interne e pertanto con una certa variegazione di gusti e di interessi da soddisfare. Si tratta quindi di un pubblico considerevolmente ampio; lo sviluppo successivo del fenomeno del bestseller mostra chiaramente come gli « ingredienti della ricetta » siano tali da soddisfare i gusti dei gruppi più diversi all' interno delle varie classi.

L'autore precisa inoltre che sono i libri realmente letti e che hanno divertito e interessato un maggior numero di lettori che diventano dei bestseller, e non le cosiddette opere di alto impegno letterario e artistico che molti, se interrogati dal vivo, indicherebbero come loro letture preferite o come quelle che hanno maggiormente contribuito alla loro formazione. L'elenco dei bestseller non può mentire invece, né può fornire dati mistificanti, ed è per questo che, secondo Cockburn, esso costituisce una delle fonti più sicure e indispensabili alla comprensione « of the mood, the attitude, the state of mind of a nation or a class at this or that period of time. » (p. 3). E Cockburn usa qui il termine ' classe ' in modo un po' fuorviante, quasi a voler assegnare al bestseller una precisa destinazione di classe. Il discorso andava chiarito meglio e allargato forse alla diversa funzione del bestseller rispetto a quella dell'opera letteraria propriamente detta. In Cockburn si ha l'impressione che esista una equiparazione un po' semplicistica tra bestseller e opera letteraria. Per lo studioso del dato culturale essi hanno invece rilevanza diversa: il bestseller può essere indicativo delle mode dell'epoca, a cui spesso si rifà, degli orientamenti a breve termine, etc., esso infatti funziona, per così dire, solo per indicazioni superficiali e quindi valevoli in ambiti di tempo limitati e circoscritti. L'opera letteraria tende invece a fornire una ' visione del mondo '. Essi agiscono cioè a profondità diverse ed hanno incidenze diverse sul pubblico.

Non si può fare a meno di pensare che le figure più rilevanti in campo letterario in Inghilterra erano, nei primi decenni del secolo, H.G. Wells, Conrad, G.B. Shaw, Bennett, Galsworthy e Kipling (Joyce e D.H. Lawrence pubblicavano negli stessi anni, ma senza fortuna), mentre quello che tutti leggevano erano romanzi come *The Blue Lagoon* di H. de Vere Stacpoole e *The Garden of Allah* di R. Hichens, opere nemmeno menzionate dalle storie letterarie. Proporre quindi lo studio di queste opere, come fa Cockburn, significa secondo noi proporre un discorso valido e interessante in sede di analisi di dati

culturali di un'epoca, allo stesso modo in cui è giusto oggi occuparsi di *Love Story* e di *The Godfather*. Ed è un peccato che l'autore abbia sprecato l'occasione eludendo sostanzialmente la problematica connessa con il fenomeno del bestseller.

Il ' fenomeno ' ha cause diverse e concomitanti: le campagne pubblicitarie editoriali, il successo di critica, il film o lo sceneggiato televisivo tratto dal libro, l'edizione economica, la proliferazione dei punti di vendita dall'edicola alla stazione di servizio. Si tratta di fattori accessori, che prescindono dall'interesse intrinseco per l'opera, ma che pure ne determinano il successo in maniera rilevante. Nel periodo cui si riferisce Cockburn invece, tali fattori non agivano ancora con il peso di oggi, alcuni non esistevano nemmeno; quali dunque le ragioni del successo? Una buona dose di fortuna, secondo Cockburn, e soprattutto la straordinaria abilità narrativa degli autori, e la loro profonda conoscenza dei bisogni del pubblico.

Questa ' spiegazione ' a noi appare estremamente semplicistica; Cockburn non riesce ad individuare — o forse non tenta nemmeno — i meccanismi di quel tipo di discorso narrativo; e anche quando individua gli ingredienti più largamente usati nei romanzi, lo fà con una certa superficialità. Gli ambienti esotici, la xenofobia, gli amori contrastati, il fascino della violenza, i conflitti tra fede e sensi, sono elementi tali da essere messi in relazione solo con i bisogni del pubblico di quell'epoca?

Basterebbe confrontare questi romanzi con i bestseller di oggi per confutare la tesi di Cockburn. In un ampio e intelligente saggio apparso sull'ultimo numero di *The New York Review of Books* (May 17, 1973), Gore Vidal presenta i dieci libri più venduti in America nella settimana 7 gennaio 1973. Vi si possono ritrovare tutti i ben noti clichés, questa volta mediati attraverso vecchi film di fattura holliwoodiana, e riproposti in una forma anch'essa poco originale.

Secondo noi, l'opera di cassetta, destinata ad un pubblico di massa, così come l'opera letteraria contemporanea, destinata ad un pubblico di élite, rispecchiano ambedue i « bisogni del pubblico »: sono i modi in cui la trasmissione avviene che vanno differenziati, ma ambedue sono tramiti della stessa operazione culturale con la quale la borghesia propone il suo mondo di valori sociali, etici ed estetici, presentandoli come universali. Ogni dato culturale, il bestseller e l'opera letteraria, elaborato e codificato tenendo presente un identificato e preciso gruppo destinatario, esprimono e rispecchiano sempre e solo le esigenze di un gruppo sociale interessato ad asserire e a conservare la sua egemonia in una data epoca. Il discorso dei « bisogni » quindi necessita di una specificazione: i bisogni che si vuole che il pubblico abbia in quel momento.

Chi sono gli autori di questi bestseller? e cioè i tramiti consci e inconsci dell'operazione culturale in corso in quegli anni? e quali sono i valori comunicati nei romanzi?

Cockburn non fornisce molte notizie sugli autori, ma può essere divertente confrontare i passi citati con le foto degli autori contenute nel libro, foto che spesso sono assai significative e caratterizzanti. Sappiamo che P.C. Wren, autore di *Beau Geste,* ambientato nel deserto del Sahara, uno degli ambienti più ricorrenti in questi romanzi, era lui stesso un ex-legionario; Ian Hay, autore di *The First Hundred Thousand* era un ex-capitano dell'esercito; H. de Vere Stacpoole, autore di *The Blue Lagoon* sembra un membro dell'alta borghesia, etc.

E chi sono i committenti dei romanzi? È curioso apprendere del ruolo giocato da Stanley Baldwin, leader del partito conservatore e all'epoca Primo Ministro, nel lancio del romanzo di Mary Webb, *The Precious Bane*: ma anche in questo caso, le informazioni fornite sono poche e il discorso resta appena accennato.

PAOLA SPLENDORE

MARTIEN J.G. DE JONG, *Taal van lust en weelde. Willem Bilderdijk et la littérature italienne.* Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de Namur, fasc. 50, Presses universitaires de Namur 1973, 145 pp.

Taal van lust en weelde (Linguaggio del desiderio e dell'abbondanza), così caratterizzò l'eloquente *Stürmer und Dränger* olandese Willem Bilderdijk (1756-1831) la lingua italiana, in una versione poetica dei versi byroniani: *I love the language, that soft bastard Latin, which melts like kisses from a female mouth.* La scelta di questa figura a titolo di questo studio (e del suo primo capitolo) può definirsi indovinato, in quanto indica felicemente quel che attrasse Bilderdijk nella lingua italiana, e cioè la ricca sonorità che la rende così idonea all'espressione dei sentimenti delicati. Nella sua filosofia della lingua Bilderdijk attribuiva alle numerose lingue da lui conosciute varie valutazioni, determinate dalla misura in cui gli si rivelavano capaci di esprimere il mondo dei rapporti affettivi e conoscitivi. De Jong, trascurando tale aspetto filosofico, ha messo l'accento soprattutto sulla funzione vitale che l'italiano svolse nella vita del poeta, e precisamente nel periodo dell'esilio londinese (1795-1797), quando questi se ne serviva per la manifestazione dei suoi sentimenti d'amore alla giovane Catharina Wilhelmina Schweickhardt, che, dopo tormentose vicende, finì col diventare sua seconda moglie. Soprattutto in base a questa esperienza di vita, il poeta olandese avrebbe giudicato l'italiano più adatto all'espressione del piacere sensuale e del desiderio d'amore che non del sublime, dell'eroico e del tragico.

Il modo in cui l'autore s'avvicina al problema del giudizio sulla lingua italiana è tipico del suo metodo, quello dell'interpretazione

analitica e storico-letteraria dei testi, che caratterizza in un certo modo anche la composizione del suo libro, nel passaggio saltuario da un testo all'altro, senza che, nel discorso, si faccia sempre avvertire un chiaro filo conduttore. Ciò rende, a tratti, faticosa la lettura dell'opera, specie a chi non sia già versato nella materia. Tale inconveniente, tuttavia, è stato superato nel capitolo conclusivo, in lingua francese, sul romanticismo di Bilderdijk e la letteratura italiana (pp. 98-108).

Dei primi cinque capitoli, scritti in neerlandese, alcuni sono ristampe ed elaborazioni di articoli già pubblicati, come quelli sulla *Sofonisbe* del Trissino (in *De nieuwe taalgids,* 1959), sulla fortuna di Pietro Metastasio nella letteratura olandese (in *Convivium,* 1960 e *Tijdschrift voor Nederlandse taal en letterkunde,* 1960) e sulla versione dell'episodio dantesco dell'Ugolino (in *Miscellanea Dantesca,* Utrecht-Antwerpen 1965); inediti sono invece il primo capitolo sulle lettere e poesie d'amore di Bilderdijk per Catharina Wilhelmina Schweickhardt, gran parte del secondo capitolo sulla valutazione critica dell'Ariosto e del Tasso e parte del quarto capitolo sulle versioni di poesie e motivi di Petrarca, Gaspara Stampa, Tasso, Guarini, Giovambattista Pastorini e Lorenzo Pignotti. I capitoli dal VI all'VIII sono un'appendice ai capitoli precedenti e contengono alcune poesie e lettere italiane di Bilderdijk (cap. VI), alcune sue traduzioni dall'italiano (cap. VII) e liste bibliografiche con un elenco completo delle traduzioni dall'italiano, delle citazioni italiane e dei giudizi sull'Italia, la sua gente e le sue arti, che si riscontrano nella mole delle opere di Bilderdijk; il tutto, nel suo insieme, costituisce un'utilissima raccolta di materiali a cui attingere per successivi studi complementari. Da un punto di vista biografico si può deplorare il fatto che non tutte le lettere e poesie scritte per la Schweickhardt siano state pubblicate in questa sede, ma, data l'intenzione dell'autore di mettere in luce i rapporti di Bilderdijk con l'italiano e la letteratura italiana, e non di ricostruire la sua vicenda biografica, si potrebbe anche giustificare la limitazione della scelta fatta.

I rapporti di Bilderdijk con la letteratura italiana sono stati determinati dalla sua complessa cultura, oscillante tra la disciplina classicistica ed i primi impulsi romantici. Da una parte egli si sentiva attratto dalla libera fantasia di un Ariosto e un Tasso, dall'altra respingeva le strutture dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme Liberata* come troppo distanti dalla norma classicistica dell'unità d'azione. Il suo atteggiamento dualistico si manifesta anche nelle versioni di poesie italiane, in quanto disponeva, con arbitrio romantico, delle caratteristiche formali dei testi originali, senza per questo, nelle sue ricreazioni poetiche, rinunciare alla regolarità del verso alessandrino e alla convenzionalità del linguaggio poetico tradizionale. Un altro tipo di dualismo che si riscontra in questo poeta è quello tra il pietismo di stampo calvinista e l'individualismo

romantico. Le contraddizioni di fondo di questo spirito inquieto possono servire a spiegare il processo di attrazione e di repulsione che caratterizza i suoi rapporti con le lettere italiane. Lo attraevano le rappresentazioni sublimi e patetiche della *Commedia* dantesca, gli elementi eroici e prodigiosi della *Gerusalemme Liberata,* in particolare il motivo di Armida, la figura tormentata del Tasso stesso, le raffinatezze della poesia pastorale di Guarini e la drammaticità di Metastasio. Eppure gli riusciva difficile identificarsi con questi autori ammirati. La maggiore affinità deve averla sentita con la poesia di Dante, ma l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata* suscitavano in lui obiezioni per la mancanza di unità di azione ed i caratteri dei protagonisti: Orlando e Angelica mancherebbero di dignità e serietà, mentre Goffredo sarebbe troppo freddo e ragionevole per essere un eroe epico. Anche il carattere di Sofonisbe nell'omonima tragedia di Trissino gli appariva priva di elevatezza morale, per cui, nel rifacimento drammatico che ne fece, lo modificò sostanzialmente.

Tipico, non solo dei rapporti di Bilderdijk con la letteratura italiana ma anche di quelli di altri suoi connazionali della stessa epoca, quali Feith e De Clerq, era l'interesse precipuo portato agli autori italiani del Medio Evo e del Rinascimento, con quasi totale esclusione degli autori contemporanei. A parte questo limite, questi rapporti sono stati, inoltre, determinati da una severa selezione che escludeva tutti gli autori comici e realistici, ritenuti troppo frivoli o immorali. D'altra parte si può costatare, come l'autore ha dimostrato (pp. 47-51), che vi sono stati due momenti distinti nell'interesse di Bilderdijk per le lettere italiane: il primo coincide col periodo del suo esilio in Inghilterra e Germania (1795-1806), in cui egli si occupò soprattutto della poesia erotico-pastorale di Guarini e Tasso e delle favole morali dell'illuminista Pignotti; il secondo (1820-1830) è caratterizzato da una selezione in base a criteri etico-religiosi. In questo periodo si situano le versioni dell'episodio dell'Ugolino dantesco e di alcuni madrigali religiosi del Guarini.

Il valore dello studio di De Jong non consiste soltanto nell'accurata trattazione dei problemi bilderdijkiani ma anche nella perizia mostrata nel collegare questi con la problematica della letteratura italiana ed europea, per cui è lecito parlare di un prezioso acquisto nel campo della comparatistica. Queste ricerche, condotte in parte su materiale inedito, conservato nel *Bilderdijkmuseum* di Amsterdam, hanno messo in luce un aspetto pressocché sconosciuto del poeta olandese, colmando così una lacuna lasciata aperta dopo gli studi di J. Smit, R. Schokker e J. Wesseling, rispettivamente su *Bilderdijk et la France* (1929), *Bilderdijk et l'Allemagne* (1933) e *Bilderdijk et l'Angleterre* (1949).

J. Hendrik Meter

G. Petrilli, *San Tommaso Moro,* Milano, Martello, 1972, pp. XX+245.

La vicenda che Petrilli si incarica di narrare è quella di Tommaso Moro, un argomento che solo apparentemente è lontano dai suoi interessi più specifici — così dichiara l'autore nella nota introduttiva —, e che si sente spinto ad affrontare sia per rispondere 'ad una sollecitazione interiore' — considerando la storia dell'antico statista non dissimile dalla sua di cattolico militante e uomo politico — sia perché vuole rispondere 'alla crescente richiesta di interdisciplinarietà' che emerge 'dall'ormai manifesto crepuscolo di una certa cultura specialistica' (p. xiii). Lo scritto che rivela così le sue intenzioni scientifiche è basato prevalentemente sulla biografia del Roper (*Vita di Sir Ths. More,* trad. M. Bertagnoni e L. Da Schio, Brescia, Morcelliana, 1963) e sull'opera critica di Chambers (*Tommaso Moro,* trad. Bertagnoni, Milano, Rizzoli, 1965)[1], e si studia di mettere a punto tutti gli elementi necessari dai quali far scaturire con plausibilità la personalità e le intenzioni di T. Moro che, da amico divenne nemico del re, quando questi stabilì di spezzare ogni legame con l'Europa cattolica per motivi concomitanti quali la mancanza di un erede maschio, il dubbio sulla validità del suo matrimonio e l'amore di Anna Bolena (v. p. 134). Un apostolo, dunque, impegnato moralmente e politicamente; una pietra miliare nella storia civile e religiosa dell'umanità intiera; un genio solitario e incompreso non solo dal suo re ma anche dalle mogli; la prima Jane Colt, poco istruita e poco saggia, « poverina... piangeva a dirotto e si disperava fino a gettarsi a terra a testa indietro dicendo di voler morire » (p. 68), la seconda, Alice Middleton, che, vedova di un mercante, era troppo borghese e poco lungimirante, « trepida e al tempo stizzosa — ma soprattutto refrattaria a comprenderne il sacrificio » (p. 64).

Quali furono i motivi che spinsero quest'uomo ad opporsi ad Enrico a rischio della sua vita e della sua incolumità? È questo il fulcro di ogni discussione di fondo che lo riguarda e Petrilli sembra averli fraintesi non tenendo conto né della reale coscienza di Moro né di tutte le implicazioni economiche connesse ai rapporti fra lo Stato inglese e la Chiesa di Roma nell'Inghilterra dei Tudors.

Vissuto tra la fine del '400 e i primi anni del '500, T. Moro resta un esempio tipico di funzionario regio che venuto dagli strati della nobiltà minore installatasi in città, fece della cultura il suo mezzo di ascesa sociale, un mezzo comune a tutti gli appartenenti alla sua classe. Combattuto fra gli studi umanistici e quelli giuridici si dedicherà a questi ultimi i quali, gli permetteranno di entrare al servizio del re nel 1518 e diventare, nel giro di dieci anni, Lord Cancelliere d'Inghilterra. È vero che vi fu spinto dal padre, avvocato

[1] Le opp. menzionate sono citate in traduzione dall'A.

egli stesso, ma in un mondo ove l'unità di misura era la proprietà terriera, non c'era altra possibilità di inserirsi attivamente nella vita pubblica per chi terra non né aveva.

Sarebbe però un errore considerarlo solo in questa prospettiva: Moro non fu solo un uomo pratico, ma anche un serio studioso di cultura classica e deve a questa, infatti, buona parte della sua fomarzione intellettuale. Petrilli, che guarda essenzialmente alla sua religiosità e all'indirizzo concreto che il Moro da a quest'ultima, esamina solo di scorcio le altre componenti del suo sistema di pensiero, che è complesso e articolato e che, da vari punti di vista, può essere considerato sia quello di un uomo ancor oggi moderno sia quello di un uomo superato. Più precisamente Petrilli si preoccupa di evidenziarne soltanto gli ideali religiosi, il suo atteggiamento responsabile di fronte ad essi e il modo in cui contribuì ' con ogni sua risorsa al sorgere di premesse per un'umanità più autenticamente intenzionata ad attuare la parola di Dio quale si racchiude nei... dettami del messaggio evangelico ' (p. 66). Eppure accanto all'uomo religioso c'è l'umanista e l'uomo di stato che vede nella cultura i mezzi del rinnovamento. Sapere e virtù sono strettamente legati in Moro, un connubio che lo induce ad odiare ogni forma di tirannia, di smodato desiderio di potere, di ambizione ingiustificata; infatti, di fronte al nuovo incremento delle recinzioni si pone dalla parte degli sfruttati contro gli avidi proprietari terrieri che, senza alcun rispetto, sembrano pronti a trasformare le chiese stesse in ovili [2].

In Moro, in realtà, si alternano istanze ideali e impulsi pratici, interessi professionali e politici, vocazione letteraria e ascetica. Conflitti che diverranno drammatici nel momento della scelta la quale maturerà in un deciso diniego al re e alla sua politica nazionalistica, accentratrice, settaria quasi, in nome di valori e istituzioni del passato come la chiesa medievale e i suoi ideali; un rifiuto che può sembrare motivato, in ultima analisi, solo dalla sua volontà di difendere un'autorità dogmatica e intollerante, ma Moro, allevato alla scuola cortese di Lambeth e affascinato dagli ideali umanistici importati dal continente, auspicava, non diversamente da Erasmo, che i valori religiosi del vecchio mondo si armonizzassero con quelli filosofici della nuova cultura, un amalgama che doveva divenire fonte di rinnovamento letterario e morale fino a una ristrutturazione sociale vera e propria che più adeguatamente rispondesse alle esigenze della comunità inglese la quale via via veniva forgiandosi.

L'A. è inglese e a quella realtà andava riconnesso, cosa che Petrilli sembra dimenticare, non avendo fra l'altro consultato che manuali necessariamente incompleti e a volte fuorvianti, specie per

[2] Cfr. Ths. More, *Utopia*, E. Arber (ed.), London, English Reprints, 1869, ' The First Booke ', pp. 40-41.

coloro che non conoscendo l'inglese non hanno né la possibilità né la curiosità di risalire a documenti e a fonti più ampie e attendibili. Significativo è che fra tutte le opere del Moro, il Petrilli si sia limitato a citare ampiamente la sola *Utopia* e spesso abbia fatto ricorso a opere critiche francesi per trovare conferma al suo discorso. La bibliografia inoltre non include altre letture di sfondo — oltre alle due opere summenzionate — che la storia letteraria di D. Daiches (*Storia della letteratura inglese*, Milano, Garzanti, 1970) e quella di M. Praz (*Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1967), ed esclude altresì studi critici di tipo filosofico, letterario o storico più specificamente dedicati a Moro.

Se Enrico trova nella Riforma luterana lo strumento per porre fine a quella lotta che un altro Enrico aveva perduto a Canterbury contro un altro Tommaso, spezzando ogni legame con Roma e l'Europa tutta, rivendicando la propria origine germanica e autonominandosi capo supremo dello Stato e della Chiesa Anglicana, con tutte le implicazioni economiche e politiche insite in tale affermazione d'autorità, T. Moro non riesce a concepire quel tipo di fusione fra le due istituzioni mentre guarda ancora ad una Europa cristiana spiritualmente legata al di là di ogni barriera politica, linguistica e di costume. In realtà la dottrina di Moro va ricollegata ad una visione del mondo che è per certi aspetti ancora medievale, una visione in cui è lo Stato ad esser sottoposto alla Chiesa e non la Chiesa allo Stato come voleva Enrico, e come accadrà con l'avvento della *Anglicana Ecclesia*. Gli è impossibile pertanto derogare da quei principi e da quelle norme che formano la sua coscienza. Il suo comportamento civile è significativo: è il primo Cancelliere laico della storia inglese, ma ha ancora tutte le caratteristiche dell'ecclesiastico impegnato al servizio del re d'Inghilterra. Se rinuncia all'ascesi monastica per immettersi nel servizio pubblico, dominanti restano in lui le componenti religiose e le conseguenti responsabilità morali e civili. Un doppio indirizzo per ogni valore pratico che trasforma il suo Umanesimo in Umanesimo cristiano, i suoi interessi politici in un impegno completo e profondo. Nell'entrare al servizio del re è consapevole certo dei pericoli della sua scelta, ma non ha altra alternativa, inserito come è in un sistema ove il mecenatismo o il clientelismo, — se ne consideriamo gli aspetti deteriori, — sono la forma dominante di ogni tipo di rapporto pubblico e privato e che trova nel re l'espressione più tipica. Sperò, forse, di poter promuovere un rinnovamento religioso e sociale, facendo leva proprio sul favore del sovrano, dalla cui volontà ben sapeva che tutto dipendeva, e nella cui sola coscienza esisteva l'argine al suo stesso arbitrio. Un idealista che si illuse di poter influenzare il re, quando questi ignorando o conculcando la volontà degli intellettuali della sua corte, già si avviava in tutt'altra direzione. Enrico, infatti, necessitava di funzionari e collaboratori disposti a qualunque compromesso per poter attuare la trasforma-

zione dell'Inghilterra baronale e divisa in una nazione unita e compatta linguisticamente culturalmente ed economicamente.

Petrilli trascura di fare un'esame approfondito di tutti gli elementi umanistico-cristiani della consapevolezza di Moro, e non riesce a contestualizzare opportunamente l'uomo e la sua dottrina, e ne rileva la sola matrice cattolica; la stessa 'Appendice' che vuol chiarire i rapporti fra religione e cultura nel basso Medioevo e nel primo Rinascimento, ha molto poco in comune con l'esperienza di questo personaggio per certi aspetti così tipicamente inglese. L'« Appendice », inoltre, resta come avulsa dal resto dell'opera e si colloca in una sezione separata per non « frastornare, o quanto meno distogliere ... l'attenzione del lettore meno provveduto ». Egli trascura peraltro, tranne poche righe frettolose, il circolo letterario fiorito intorno a Moro così importante sia ai fini della storia culturale inglese che per una maggiore comprensione della sua personalità. Sommari sono, anche, i riferimenti alla sua vita pubblica al servizio della 'city' di Londra e alla corte del re, per non parlare del suo legame con Erasmo, un personaggio del quale Petrilli tratta attentamente la *Lode della Stoltizia* in rapporto a *Utopia*, un raffronto, però, che rimane come separato dal contesto del libro. Così non vengono chiarite tutte le componenti della personalità del Moro, portatore di valori antichi e nuovi, né si riesce a comprendere quel fenomeno del primo Cinquecento che è l'Umanesimo inglese, del quale Moro è il più famoso elaboratore.

L'opera del Petrilli perde, in tal modo, ogni validità storico-letteraria; potremmo catalogarla nella tradizione agiografica, ma se il Cardinale Colombo, nella lettera di prefazione definisce l'autore « non armato di erudite ricerche nel campo della specializzazione storiografica e agiografica... non è un puro studioso, ma un uomo d'azione » anche tale possibilità deve rifiutarsi. Più probabilmente il senso di questa biografia va cercato solamente nelle continue allusioni alla « frigida cittadinanza » (p. 97) del mondo d'oggi che necessita di ritrovare in esempi quale quello di Moro il fine ultimo della propria esistenza.

« Credere nell'immortalità dell'anima e nella provvidenza divina... rimane un requisito essenziale del proprio decoro di uomini » (p. 95), in fondo Petrilli — con questo scritto del quale Moro non è che lo spunto —, non si aspetta altro dal suo pubblico che un ritorno a quella matrice spirituale che il cattolicesimo ci ha donato, e che gli sembra l'unica che possa spingere gli uomini a vivere meglio. Il panegirico di questo santo che è « una risposta ad una sollecitazione interiore », è anche un voler dimostrare praticamente quanto siano necessari uomini come Moro che assommino ad un impegno cristiano quello politico. L'autore, considera dovere di ogni cattolico illuminato e colto impegnarsi a questo doppio livello morale e civile per essere utile alla collettività. Un doppio destinatario, quindi, quello del suo: la classe degli eletti, che dovrebbe ricevere, dalla

lettura di quest'opera una sollecitazione a operare secondo dettami impeccabili di matrice cristiana, e il resto della popolazione che dovrebbe imparare dal loro esempio a ispirarsi a ideali di semplicità, di saggezza, di moderazione, di equilibrio e di non violenza.

C. La Ragione

RIASSUNTI

B. BORNMANN, *Momenti classici nell'opera di Kafka*

Il lavoro si propone di esaminare le scarse tracce di cultura classica presenti nell'opera di Kafka. L'assenza di elementi mitici nella produzione giovanile fanno pensare a un iniziale rifiuto e successivo recupero di un bagaglio culturale che, lungi dall'avere un valore emblematico coerente, fornisce immagini e metafore per una situazione umana eterna di angoscia e assurdità.

The essay intends to examine the very few traces of classical culture existing in the work of Kafka. The absence of mythical elements in his early production suggests the initial refusal and the successive assumption of a cultural heritage which, far from having a coherent emblematic value, provides images and metaphors for the description of a human condition of anguish and absurdity.

Die Arbeit stellt einen Versuch dar, die recht spärlichen Anklänge an die Antike im Werk Kafkas zu deuten. Das Fehlen mythischer Elemente im jungen Kafka weist auf eine frühe Ablehnung dieses Kulturguts hin, seine Wiederaufnahme in späteren Schriften des Dichters steht keineswegs im Zeichen einer konsequenten emblematischen Bedeutung, sondern liefert lediglich Bilder und Metaphern für die zeitlose menschliche Situation der Angst und der Ausgeliefertheit an das Absurde.

R. DEL PEZZO, *I termini gotici per battesimo e purificazione*

L'analisi dei vari termini gotici esprimenti battesimo e purificazione consente di giungere alle seguenti conclusioni:

1) *daupeins* = purificazione dei peccati concessa da Giovanni e battesimo di Gesù mediante immersione. Una sola volta nella *Skeireins* designa il battesimo impartito alla setta dei battezzati;
2) *owahl* = battesimo o lavacro sacrale;

3) *hrainei* = purificazione cristiana;
4) *swikneins* = purificazione cristiana in senso astratto;
5) *hraineins* e *gahraineins* = purificazione in senso profano o extracristiano;
6) *ufarraineins* = aspersione profana o rituale.

The analysis of the various gothic terms for baptism and purification allows to reach the following conclusions:
1) *daupeins* = purification from sins bestowed by John and baptism of Jesus by immersion. Only once, in the Skeireins, it designates baptism administered to the baptized community;
2) *owahl* = baptism or sacramental ablution;
3) *hrainei* = Christian purification;
4) *swikneins* = Christian purification in an abstract sense;
5) *hraineins* and *gahraineins* = purification in a profane and extra-Christian sense;
6) *ufarraineins* = prophane or ritual aspersion.

Die Analyse der einzelnen gotischen Begriffe, die Taufe und Reinigung beschreiben, legt folgende Schlüsse nahe:
1) *daupeins* = Reinwaschung von den Sünden, wie sie von Johannes gewährt wurde und die Taufe Christi durch Eintauchung in die geweihten Wasser. Nur einmal bezeichnet der Begriff in der Skeireins die in der Täufersekte gebräuchliche Taufe;
2) *owahl* = Taufe oder heilige Waschung;
3) *hrainei* = Reinigung im christlichen Sinn;
4) *swikneins* = christliche Reinigung, symbolisch verstanden;
5) *hraineins* e *gehraineins* = Reinigung im profanen und außerchristlichen Sinn;
6) *ufarreineins* = Besprengung in profanem oder rituellem Sinn;
7) *swiknei* = Reinheit.

F. Ferrara, *I quattro codici della comunicazione culturale*

Il concetto di letteratura, elaborato fra il Seicento e il Settecento dalla borghesia, con i suoi supporti teorici (l'estetica) storiografici (la storia della letteratura) e pratici (la critica letteraria) viene oggi rimesso in questione e può vantaggiosamente essere sostituito dal concetto di comunicazione culturale che è certo assai più ampio e che includa, oltre alla categoria letteraria molti altri tipi di comunicazione i quali non possono più restare esclusi da

uno studio evoluto e scientificamente attendibile. Alla luce di un'analisi strutturale fondata sui princìpi della semiologia, dell'assiologia e dell'analisi del contenuto, il grande campo della comunicazione culturale viene ripartito in quattro àmbiti essenziali, qui detti codici, che comprendono ogni tipo di messaggio comunque espresso. I quattro codici sono: istruzione, informazione, suggestione e finzione; lo studio della comunicazione culturale, svolto sulla base di tale teoria da *equipes* di specialisti opportunamente coordinati, può fornire risultati più attendibili e scevri delle idiosincrasie psicologiche e ideologiche che oggi dominano il campo.

The concept of « literature » was developed during the Seventeenth and Eighteenth centuries by the bourgeosie. Its theoretical, historical and practical supports (i.e. esthetics, literary history and criticism) which were worked out in that period are now questioned and can be replaced by the concept of cultural communication which is more inclusive, of course, and comprehends all literature as well as many other types of communication. A study of cultural communication based on scientific foundations can no longer be delayed. In the light of structural analysis founded on the principles of semiology, axiology, and content analysis the wide area of cultural communication can be divided into four essential zones which are here called « codes ». All cultural messages are expressed through the four codes which are: instruction, information, suggestion and fiction. The study of cultural communication conducted according to this theory by teams of specialized researchers should produce more reliable results and avoid the psychological and ideological idiosincracies which now encumber the field of research in the humanities.

Der Begriff von Literatur, den das Bürgertum zwischen dem 16. und 17. Jahrhunderts entwickelt hat, mit seinen theoretischen (Ästhetik), historiographischen (Literaturgeschichte) und praktischen Stützpfeilern ist inzwischen problematisch geworden und läßt sich sinnvoll durch den Begriff der « Vermittlung von Kultur » ersetzen, der gewiß umfassender ist und andere Formen der Mitteilung einschließt, die über den beschränkten Bereich der Literatur hinausgreifen und den die ernsthafte, fortschrittlich gesinnte wissenschaftliche Forschung nicht mehr übergehen kann. Im Licht einer strukturalen Analyse auf dem Boden der Axiologie, Semiologie und Inhaltsdeutung läßt sich der Gesamtkomplex der « Vermittlung der Kultur » in vier Enzelbereiche gliedern, die hier Schlüsselbereiche genannt seien. Sie umfassen jede mögliche Form der Mitteilung. Die vier Schlüsselbereiche sind: Lehre, Information,

Suggestion und Fiktion; die Erforschung der Gestalten kultureller Vermittlung auf solcher Basis durch entsprechend ausgewählte Forschergruppen, die von den heute herrschenden psychologischen und ideologischen Vorentscheidungen frei sind, könnte sicherlich bessere Ergebnisse erzielen.

C. La Ragione, Hickscorner: *Un'immagine drammatizzata della crisi dei valori medievali all'inizio dell'età moderna*

Il significato superficiale o quanto meno, più evidente di questa moralità tardo quattrocentesca o primo cinquecentesca è — abbastanza convenzionalmente — il conflitto fra le tendenze virtuose e perverse nello spirito dell'uomo. A una prima vittoria del vizio fa seguito il trionfo della virtù. Ma la vicenda può leggersi su un altro piano e assume, in tale dimensione un significato politico.

I due nuclei di personaggi, infatti, possono vedersi come i membri dei due gruppi sociali più rappresentativi dell'inizio dell'epoca Tudor: l'aristocrazia, rappresentata dal gruppo dei personaggi virtuosi, che difende la propria egemonia e il ceto mercantile, rappresentata dai 'malvagi', che tende a asserirsi con ogni mezzo. La proposta di *Hickscorner*, per rimediare a tale conflitto, peraltro insanabile, è un compromesso fra la visione del mondo maggioritaria e la praticità economica mercantile. Un compromesso che tende ad adattare le strutture della società alle realtà economiche in rapida trasformazione.

The meaning that more evidently comes to the fore in this late-fourteenth or early-fifteenth-century morality is — rather conventionally — the conflict between virtue and vice in the human soul. The first victory of vice is eventually followed by the triumph of virtue. But the story may be also read in a political key.

The two groups of characters can be seen as representing the two more important social layers in early Tudor society: the aristocracy, portrayed in the virtuous characters, defending its own hegemony and the merchants, impersonated by the villains, trying to assert their new standing at all costs. In order to bridge this impassable gap, the work finally offers a compromise between the aristocratic vision of the world and the practical mercantile economicism, a compromise tending to adapt the preexisting social structures to the economic reality which was undergoing a process of rapid transformation.

Der oberflächliche oder zumindest manifeste Sinn dieser Moralität des späten 15. oder beginnenden 16. Jahrhunderts ist der durch die Tradition nur zu vertraute des Konflikts zwischen Tugenden und Verirrungen der menschlichen Seele. Einem ersten Sieg des Lasters folgt der Triumph der Tugend. Der Text erlaubt indes auch eine andere Lesart und erlangt, wenn er so vestanden wird, politische Bedeutung. Die zwei Personenkreise des Stücks lassen sich den zwei für den Beginn der Tudor-Epoche repräsentativen sozialen Schichten zuordnen: der Aristokratie entspricht der Kreis der tugendhaften Personen, die die eigene Hegemonie verteidigen und die Schicht der Kaufleute, die im Stück durch die « Bösen » vertreten werden und denen es um die Selbstbehauptung mit gleich welchen Mitteln geht. Der Vorschlag *Hickscorners*, den ohnedies unheilbaren Konflikt zu lösen, ist ein Kompromiß zwischen der Weltanschauung der Mehrheit und der faktischen ökonomischen Praxis. Es handelt sich um einen Kompromiß, der dazu neigt, die gesellschaftlichen Verhältnisse der in raschem Wandel begriffenen ökonomischen Realität anzupassen.

P. Lendinara, *Un'allusione ai giganti*: Versi gnomici exoniensi 192-200

L'A. prende in esame i vv. 192-200 dei *Versi gnomici Exoniensi*, un passo oscuro e particolarmente controverso. Un'emendazione testuale (*atole waran*, al posto di *apolwerum* che non ricorre mai altrove) basta a restituire al brano la sua coerenza. Ne risulta che la digressione di tono moraleggiante contenuta in questi versi è stata costruita elaboratamente e che l'autore dei *Versi Gnomici* era a conoscenza di lavori esegetici e di scritti apocrifi e, influenzato da tali lavori, ha collegato il cap. IV della *Genesi* dove si descrive il delitto di Caino e il sesto dove si accenna ai giganti.

The A. scrutinizes an obscure and rather disputed passage of *Maximus I*, ll. 192-200. A slight textual emendation (*atole waran* for the nowhere else recorded *apolwerum*) suffices to restore the passage its consistency. It comes out that the moralistic digression of these lines has been carefully built and that the author of the *Gnomic Verses* knew exegetical works and apocrypha and under the influence of such works connected the fourth chapter of *Genesis* devoted to the description of the Crime of Cain with the sixt where there is a mention of the giants.

Der Verfasser untersucht die Verse 192-200 der gnomischen Verse des Codex Exoniensis, eine dunkle und immer wieder diskutierte Passage. Eine Korrektur im Text (*Atole Waran* anstelle von *apolwerum*, das an keiner anderen Stelle wieder auftaucht) ist ausreichend, um die Textstelle als zusammenhängende lesbar zu machen. Alsdann zeigt sich, daß die in den Versen enthaltene moralisierende Digression sorgfältig durchgearbeitet ist und daß der Autor der gnomischen Verse mit Bibelexegese und apokryphen Texten wohlvertraut war. Unter dem Einfluß der exegetischen und apokryphen Literatur hat er das 4. Kapitel der Genesis, wo das Verbrechen Kains beschrieben wird, mit dem 6. verknüpft, wo auf die Riesen angespielt wird.

ELENCO DEI CAMBI

« ACME », 25, 3 (1972), Milano.
« Acta Literaria », 14, 3-4 (1972), Budapest.
« Attempto », 45-46 (1972-73), Tübingen.
« Central Asiatic Journal », 15, 1-4 (1972), Wiesbaden.
« Comparative Literature », 24, 2 (1972), University of Oregon.
« De Nieuwe Taalgids », 65 (1972), Groningen.
« Durham University Journal », 1973, Durham.
« Études Germaniques », 28, 1 (1973), Paris.
« German Life & Letters », 26, 2-3 (1973), Oxford.
« Germanica Wratislaviensia », 17 (1973), Wroclaw.
« Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde », (1972), Gent.
« Leuvense Bijdragen », 61, (1972), Leuven.
« Manuscripta », 16, 3 (1973), Amsterdam.
« Neuphilologus », 57, 1 (1973), Amsterdam.
« Nieuw Vlaams Tijdschrift », 25, 7 (1972), Antwerpen.
« Philological Quarterly », 51, 3-4 (1972), University of Jowa.
« Rice University Studies », 57 (1971), 4.
« Scandinavian Studies », 45, 1 (1973), Scattle.
« Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal-en Letterkunde (Nieuwe Reeks), Gent, 1972.

Achterberg, G., *Verzamelde Gedichten,* Amsterdam, 1972.
Boon, L.P., *Chapel Road,* Library of Netherlandic Literature, New York, 1972.
Bredero, G.A., *Lucelle,* Culemborg, 1972.
Croxford, L., *The Originality of Hooker's Work,* Leeds, 1973.
Deflo, L., *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen,* Brugge, 1971.
Euygens, G.W., *Hendrik Tollens,* Rotterdam-'s Gravenhage, 1972.
Lothar, F., *Die Phisiologus. Literatur des englischen Mittelalters und die Tradition,* Tübingen, 1971.
Musschoot, A.M., *Het Judith-thema in de Nederlandse Letterkunde,* Gent, 1972.
Nieuwenhuys, R., *Oost-Indische Spiegel,* Amsterdam, 1972.
Ruys, M., *De Vlamingen,* Tielt/Utrecht, 1972.
Streuvels, Stijn, *Onze streek,* Tielt, 1972.
Van Es, G.A. en Van Caspel, P.P.J., *Syntaxis van het moderne Nederlands,* Reeks 1, nrs. 1-22, Groningen 1972-1973.
Van Itterbeek, *Daad en Beschouwing,* Brugge, 1972.
Van Schlagen, J.C., *Ik ga maar en ben,* Amsterdam.
Van Wilderode & Fil de Ridder, *Dier-bare Poezie,* Brugge, 1971.

Weidenbrück, A., *Chaucers Sprichwortpraxis. Eine Form- und Funktionsanalyse.* Bonn, 1970.

Welter, H., *Die wolframische Stilfigur. Untersuchungen zu einem Strukturschema im Parzival Wolframs von Eschenbach,* Bonn, 1970.

Woicke, M., *Studien zur Erzähltechnik Dimitur Talevs,* Frank.a.M., 1972.

Zimmermann, H.J., *Theoderich der Grosse — Dietrich von Bern — Die geschichtlichen und sagenhaften Quellen des Mittelalters,* Bonn, 1972.

Ed. Intercontinentalia
Napoli

Istituto Grafico Italiano S. p. A.
Napoli

RECENSIONI

In vendita presso l'International Book Centre
Rappresentanza Herder - Piazza Montecitorio 117-121, Roma

Deposito di legge, Tribunale di Napoli n. 1664, 29 novembre 1963.
prezzo del volume lire tremila