

Aion-n 1979, XXII
Studi per Mario Gabrieli

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1979

D.S.L.L.O.

PER

FS

AION-N 1979, XXII

STUDI PER MARIO GABRIELI

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE,
NAPOLI 1979

Direttore: Ludovica Koch

Comitato di redazione:

Ludovica Koch, Jan Hendrik Meter, Teresa Pàroli

INDICE

N. Minissi, <i>Mario Gabrieli all'Istituto Universitario Orientale di Napoli</i>	p. v
<i>Mario Gabrieli</i>	» VII
<i>Bibliografia degli scritti di Mario Gabrieli</i>	» XIII
G. Brandell, <i>Orfiskt och homeriskt. En anteckning om Tegnér och Friedrich Schlegel</i>	» 1
E. Bredsdorff, <i>Italian Delight and Northern Despair. A mosaic of quotations from Georg Brandes' letters</i>	» 11
F. Delbono, <i>Per la storia di una metafora: Wurd (con una ipotesi su Urðarbrunnr)</i>	» 31
U. Dronke, <i>Völuspá and Satiric Tradition</i>	» 57
C. Fehrman, <i>En svensk dikt om ålderdomen och Valerio Bellis</i> Questo mondo è una caccia	» 87
M. Gravier, <i>Remarques sur le Don Ranudo de Ludvig Holberg</i>	» 101
D. Haakonsen, <i>Ibsen og Italia i skrå belysning</i>	» 113
L. Koch, <i>Le bouclier et la corne à bière. Etude sur la conception de la poésie et du poète chez Bragi Boddason et Egill Skalla-Grimsson</i>	» 125
A. v. Marken, <i>Strindbergs Kristina. En ny teknik</i>	» 165
C. A. Mastrelli, <i>La formula germanica « sotto l'elmo » (a. isl. und hjálmi, ags. under helme, m.a. ted under helme)</i>	» 177
J. H. Meter, <i>La rhétorique dans la pensée littéraire de Daniel Heinsius</i>	» 195
T. Pàroli, <i>Il Cristo I anglosassone: tematica e struttura</i>	» 209
V. Pisani, <i>Storie di parole</i>	» 255
J. Mc Farlane, <i>A Note on Peer Gynt in Egypt</i>	» 261

Aion-n

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

Aion-n 1979, XXII
Studi per Mario Gabrieli



Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"

N. Inv. 76344
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1979



MARIO GABRIELI

MARIO GABRIELI
ALL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
DI NAPOLI

La figura svelta, un po' asciutta, gli occhi accesi dietro i pesanti occhiali e il sorriso scanzonato ma con un fondo di tenerezza, l'andatura sciolta, spezzata da gesti improvvisi quasi a sottolineare i toni della voce mobilissima dell'acuto al grave, così irregolare, spaccata a tratti da un riso sardonico, Mario Gabrieli al suo arrivo, agli inizi degli anni sessanta, per l'apertura culturale s'era inserito naturalmente in quel piccolo gruppo di formazione internazionale che costituiva il nucleo 'orientalistico' dell'I.U.O. Il nostro ateneo, allora cresciuto di dimensioni, non si ritrovava più nella struttura unica originaria ed esplodeva in un nugolo di piccoli istituti senza ordine o centro. L'ampliamento del corpo accademico e la disparità tra professori più e meno conformi alla tradizione universitaria generava vivaci contrasti, in cui trovavano occasione di affiorare anche altre passioni che in una istituzione come la nostra, impegnata dalle origini nella cultura militante, le lotte e le guerre fuori dell'Occidente e il grave decadimento della vita politica nazionale non mancavano di suscitare. Un clima insomma piuttosto acceso, nel quale Mario Gabrieli si sentiva a disagio per la sua profonda formazione laica, intransigente ma serena, basata su saldi principi e chiusa agli estremismi.

Questa refrattarietà a precostituite astrazioni si trova anche, è naturale, nella sua opera di scandinavista. Indifferente egualmente alle puntigliose contrapposizioni regionali come alla unità illusoria generantesi da qualche principio estetico o storiografico, Mario Gabrieli ha portato nelle sue lezioni e nei suoi studi una visione pragmatica che coglie affinità e differenze dall'interno della tradizione letteraria e dai testi, senza pregiudizi né tesi. Di qui non solo il carattere

singolare del suo lavoro nella storiografia letteraria scandinavistica, illuminata se non guidata da disegni segreti, ma anche l'apparente paradosso della sua trattazione che procede per analisi particolari ma recupera affinità e correnti e, sottolineando costantemente il diverso, ritrova l'unità in un dominio per solito con tanta cura diviso. Frutto, certo, del temperamento, ma anche dell'educazione a fondare l'indagine storico letteraria su una filologia precisa e puntuale, ereditata dall'insegnamento di Giuseppe Gabetti. Questa stessa eredità Mario Gabrieli ha lasciato alla scandinavistica del nostro ateneo dove, in appena poco più d'un decennio, ha costituito la sostanza d'una cattedra universitaria: una biblioteca e una scuola. Ma la funzione universitaria egli l'ha intesa anche in un senso più ampio, come impegno a una mediazione culturale tra le letterature scandinave e quella italiana. I suoi studi sono quasi sempre accompagnati dalla traduzione del testo, precisa ma fresca, e la sua attenzione di storico si è fermata anche ai momenti più interessanti di contatto e di scambio tra quelle letterature e la nostra.

NULLO MINISSI

MARIO GABRIELI

Mario Gabrieli è nato a Roma il 23 settembre 1915. Il padre, Giuseppe Gabrieli, arabista, è dal 1901 bibliotecario dell'Accademia dei Lincei. Si laurea in lettere nel 1938, discutendo con Giuseppe Gabetti una tesi in lingue e letterature germaniche sull'opera di August Strindberg, col massimo dei voti e la lode. Con borse di studio, passa due anni in Svezia e in Danimarca. Nel 1940, vince un concorso per lingua e letteratura tedesca nel liceo di Arpino: contemporaneamente viene nominato lettore di italiano all'università di Göteborg, e in seguito a quella di Lund. Resta in Svezia dal 1940 al 1945, anni in cui collabora attivamente col Partito d'Azione.

Nel 1945 torna in Italia, dove lavora per breve tempo al Ministero dell'assistenza postbellica, con Emilio Lussu. Dal 1946 al 1949 è comandato come bibliotecario del settore nordico all'Istituto italiano di studi germanici (Villa Sciarra). Vince per concorso, nel 1949, il posto di segretario bibliotecario nella biblioteca della Camera dei deputati. Nel 1951 consegue la libera docenza in lingue e letterature scandinave, con una lezione sulle ballate medievali. Dal 1959 al 1964 è professore incaricato di lingue e letterature scandinave nella facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Roma. Dal 1961 al 1963 è inoltre professore incaricato di lingua e letteratura svedese all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dove nel 1963 vince il concorso a cattedra per la stessa materia. Dal 1961 si è dimesso dalla Camera.

Dirige, dal 1963 e per dieci anni, gli « Annali-sezione germanica » dell'Istituto. Dal 1961 è inoltre membro della redazione della rivista internazionale *Scandinavica*, pubbli-

cata a Londra. Fa parte, unico rappresentante italiano, della International Association for Scandinavian Studies. È pure, dal 1962, socio ordinario dell'Accademia di scienze umanistiche di Uppsala (*Humanistiska Vetenskaps-samfundet i Uppsala*) e, dal 1963, della Società delle scienze di Lund (*Vetenskaps-Societeten i Lund*).

Nel 1962 è invitato a tenere una serie di conferenze a Lund, Uppsala, Copenaghen, Stoccolma. Prende parte, svolgendo relazioni, ai congressi internazionali di studi scandinavi a Uppsala (1964), a Londra (1965), a Århus (1966), a Parigi (1967). Partecipa, inoltre, all'*Ibsenseminar* di Oslo nel 1965, a un congresso della Fondazione Cini di Venezia nel 1966, e a diversi degli annuali congressi di studi per l'Alto Medioevo di Todi e di Spoleto, sempre tenendo conferenze.

Presso l'Istituto Universitario Orientale, grazie a fondi dell'Istituto e del CNR, crea dal nulla una vasta biblioteca di letterature scandinave, unica in Italia e ulteriormente arricchita dalle edizioni fototipiche di importanti manoscritti islandesi, acquistate con un viaggio apposito in Islanda. Nel 1976 va in pensione dalla sua cattedra all'I.U.O.

M.G. è il fondatore e il caposcuola, in Italia, degli studi su letterature, come quelle nordiche, molto a lungo soltanto « intraviste alla lontana » (a differenza da quanto era avvenuto nel resto d'Europa, dal preromanticismo in poi) « dietro alle maggiori letterature, francese, inglese e soprattutto tedesca » (*Storia*, p. 8).

La sua pratica critica associa fin dall'inizio, alla novità e all'interesse intrinseco del suo oggetto, strumenti di ricerca e d'analisi estremamente avanzati. Nella monografia su Strindberg che costituisce il suo primo lavoro importante, per esempio (*August Strindberg. Uno studio*, Göteborg 1945), M.G. contrappone, al taglio ostinatamente storicistico e all'altro psicologizzante che dominano gli studi d'insieme già esistenti sull'opera di Strindberg (in Svezia, in Germania, in Francia, in Inghilterra), una competenza appassionata per il fatto letterario, studiato nel suo costituirsi e nella sua irrequietezza entro la mobile e complessa

cultura europea di finesecolo. Per la prima volta, al di là delle tipologie codificate e delle motivazioni sperimentali e polemiche contingenti, l'opera di Strindberg viene considerata come un immenso testo variegato, percorso da un capo all'altro dalle stesse inquietudini.

In questo 'testo' G. vede ripetersi le manchevolezze compositive, le incoerenze, la frammentarietà che caratterizzano ogni lavoro di Strindberg, drammatico, narrativo o lirico che sia, ma anche scintillare episodi di felicità descrittiva, accensioni fantastiche, leggere architetture di racconto; echeggiare liberissime cadenze dialogiche, epiche, meditative, o suggestive catene di associazioni sonore. La scrittura, si dimostra qui, ripete, nei drammi naturalistici, la densità della costruzione che « rifiuta ogni accessorio e ogni superfluità strutturale » (p. 64): « non conosce il sapiente uso dell'aggettivo che intona e tempera, armonizza e fonde i vari colori, ma sintetizza potentemente in scorci marcati dall'incalzare dei verbi » (p. 59). Mentre la « tecnica del trasformismo visionario » (p. 91), che costruisce e tiene insieme il teatro interiore, preespressionistico, di *Verso Damasco* e *Il sogno* ricorre a un « caleidoscopio » (p. 102) di immagini, di associazioni vaganti, a uno « stile rotto, singultante fino al fastidio ».

La *Storia delle letterature della Scandinavia* (1958) e l'antologia ad essa complementare (*Le più belle pagine delle letterature della Scandinavia*, 1961) si presentano con caratteristiche di novità assoluta. Né in Scandinavia né altrove in Europa si era mai tentata (e neppure progettata) una simile impresa critica. Una sintesi organica delle letterature svedese, danese, norvegese e islandese che, al di sopra dei diversi nazionalismi culturali, rintracciasse le linee di uno sviluppo certo articolato e contraddittorio, ma fundamentalmente unitario. Viene qui dimostrato, con ampiezza prospettica e sicurezza di metodo, come a partire dalla straordinaria letteratura norrena (considerata per secoli e fino ad oggi patrimonio comune) una rete ininterrotta di parallelismi e di strette interdipendenze legghi fra loro le manifestazioni letterarie scandinave. Per contesto culturale simile, per irradiarsi di influssi europei dalla Da-

nimarca agli altri paesi, spesso anche per affinità di soluzioni tematiche e formali.

L'attenzione a categorie generali del pensiero e del gusto nella Scandinavia medievale, cinquecentesca, illuminista, romantica e poi moderna non rende tuttavia meno acuta la sensibilità per fenomeni di carattere locale, per le varianti o per soluzioni del tutto eccezionali, a volte in aperto contrasto con la fisionomia culturale di un'epoca (Bellman, Löwenhjelm). Bisognerà aspettare fino al 1972 per trovare in Scandinavia un lavoro critico che riprenda, nel taglio, le proposte di G.: e si tratterà allora di un'opera collettiva, i due volumi della *Nordens litteratur* usciti contemporaneamente a Copenaghen, a Lund, a Oslo.

Del 1962 è *La poesia scaldica norrena*, con un'antologia di testi: studio d'insieme sull'ermetica e preziosa poesia cortese di epoca vichinga, sconosciuta totalmente in Italia e « inaccessibile oggi ai nordici stessi senza l'aiuto di commenti, di parafrasi e di traduzioni » (p. VII). Nonostante l'imponente apparato di note filologiche e storico-culturali che accompagna l'edizione e la traduzione dei quattro poemi, l'impianto è dichiaratamente letterario, non filologico: teso cioè alla comprensione e alla valutazione di una tradizione particolarissima di poesia, altamente formalizzata e tuttavia abbastanza flessibile da mettere in risalto spiccate personalità poetiche e da sviluppare un'ampia gamma di generi per diverse funzioni.

All'altra tradizione poetica norrena, l'epica frammentaria dell'*Edda*, M.G. introduce invece soprattutto in un saggio edito dall'Accademia dei Lincei (*L'epopea nordica e la sua formazione*, Roma 1970). Temi e soluzioni formali sono qui studiati tanto nella loro coerenza interna, quanto nel più ampio quadro delle culture arcaiche occidentali. Vale la pena di ricordare che è cosa assolutamente insolita, nella scandinavistica internazionale, che uno stesso studioso estenda la sua competenza critica sia alle letterature moderne che alla letteratura norrena classica.

Il volume del 1967, *Cinquant'anni di poesia nordica*, compone e descrive, secondo l'ottica europea abituale in G., un orizzonte lirico estremamente complesso, che si

estende nel tempo da Ibsen ai poeti recentissimi. Il taglio è quello della *Storia*, unitario e soprannazionale.

« In contrasto alla tendenza dominante della storiografia letteraria nordica, che rigorosamente fa coincidere i confini culturali con quelli politici, la poesia moderna è trattata come un tutto, senza perciò disconoscerne il concreto articolarsi in singole tradizioni storico-linguistiche » (p. V).

Nel 1969 esce un'edizione molto accresciuta (soprattutto nei capitoli sul Medioevo) e interamente riveduta della *Storia (Le letterature della Scandinavia)*. Fra gli studi più recenti, introduzioni monografiche a singoli scrittori svedesi (Karlfeldt, Lagerlöf, Lagerkvist), ricerche di taglio comparatistico sugli influssi di Ibsen e di Strindberg sulla letteratura italiana e sulla fortuna delle lettere svedesi in Italia, e una lunga recensione alla *Storia della letteratura tedesca* di Mittner, che ne discute i metodi e i risultati con un felice ritorno critico a un campo di studi (la letteratura tedesca) lungamente coltivato.

BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI MARIO GABRIELI *

- Il naturalismo di Strindberg* in « Studi Germanici », Anno III, nn. 4-5, 1938.
- Appunti per uno studio del teatro di Strindberg* in « Studi Germanici », Anno IV, nn. 3-4, 1940.
- A. STRINDBERG, *Racconti svedesi* (Trad. e note di M. Gabrieli), Collana nordica dell'Istituto italiano di studi germanici, Roma; ed. Sansoni, Firenze, 1943, pp. 374.
- August Strindberg*, Erlanders boktryckeri, Göteborg, 1945, pp. 137.
- Öppet brev till Nils Åke Sjöstedt* in « Göteborgske Spionen », 5 Göteborg, 1946, pp. 9-10 (a proposito della pubblicazione della monografia su Strindberg sopra citata).
- La prima traduzione svedese de I promessi sposi* in « RLMC » (« Rivista di letterature moderne e comparate ») n. 2/3, ed. Valmartina, Firenze, 1954, pp. 76-79.
- Halldór Kiljan Laxness, premio Nobel 1955* in « RLMC », n. 2/3, 1955, pp. 223-228.
- Rassegna di studi anderseniani* in « RLMC », n. 2/3, 1955, pp. 219-222.
- Storia delle letterature della Scandinavia*, ed. Nuova Accademia, Milano 1958.
- Le più belle pagine delle letterature della Scandinavia*, (con prefazione, traduzione dal danese, svedese, norvegese, islandese, e note di M. Gabrieli), ed. Nuova Accademia, Milano 1961, pp. 506.
- La poesia scaldica norrena* (testi con introduzione, traduzione e note di M. Gabrieli) in « Pubblicazioni della scuola di filologia moderna dell'Università di Roma », IX, ed. dell'Ateneo, Roma, 1962, pp. VIII-IX, 114.

* Le molte omissioni riscontrabili in questo elenco sono sufficientemente motivate dal fatto che vario materiale già pubblicato dall'autore è stato in parte o *in toto* riutilizzato negli scritti qui citati.

recensione a:

E. BREDSORFF, *H. C. Andersen og England*, Rosenkilde og Bagger, København, 1954; *H. C. Andersen og Charles Dickens*, ivi, 1951, in « AION » (Annali dell'Istituto Universitario Orientale), Napoli, 1962, pp. 297-298.

recensione a:

M. GRAVIER, *A. Strindberg et le théâtre moderne, I: L'Allemagne*, Paris, 1949, in « AION », 1962, pp. 298-299.

recensione a:

ASBJØRNSEN & MOE, *Fiabe norvegesi* (trad. Alda Castagnoli Manghi, pref. V. Santoli), ed. Einaudi, Roma 1962, in « AION », 1962, pp. 299-300.

recensione a:

P. H. SAWYER, *The Age of the Vikings*, ed. E. Arnold, London 1962, in « AION », 1963, pp. 155-157.

recensione a:

M. BRØNDSTED-S. MØLLER KRISTENSEN, *Dansk litteratur*, Gyldendal, København, 1963, in « AION », 1963, pp. 157-158.

recensione a:

C. FEHRMAN, *Hjalmar Gullberg*, Norstedts, Stockholm 1958, in « AION », 1963, pp. 158-159.

Nordic Studies in Italy, in « Scandinavica », 1, 1963, pp. 21-26.

recensione a:

C. A. EHRENSVÄRD, *Resa till Italien och andra skrifter*, Stockholm, 1962, in « Scandinavica. An International Journal of Scandinavian Studies », London-New York, 2, 1963, pp. 146-147.

Echi di Ibsen e Strindberg in Italia, in « AION », 1964, pp. 21-39.

La vita e l'opera di Pär Lagerkvist, in *Pär Lagerkvist*, Fabbri, Milano 1964.

recensione a:

L. GÖRLING, *491*, Stockholm, 1964, in « AION », 1964, pp. 285-286.

recensione a:

E. BREDSORFF, *H. Pontoppidan og G. Brandes*, I-II, København, 1964, in « AION », 1964, pp. 287-288.

La vita e l'opera di Knut Hamsun, in *Knut Hamsun*, Fabbri, Milano 1965.

La vita e l'opera di Erik Axel Karlfeldt, in *Erik Axel Karlfeldt*, Fabbri, Milano 1966.

recensione a:

M. SCOVAZZI, *Antiche saghe islandesi* (con intr. e note), Varese, 1963, in « AION », 1964, p. 289.

A. STRINDBERG, *Gli isolani di Hemsö* (trad. dall'edizione integrale, con introduzione e note di M. Gabrieli), Sansoni, Firenze 1966, pp. 219.

Le relazioni culturali fra Italia e Danimarca, in « Danmark Italia », Istituto italiano di cultura, København, 1966, pp. 256-270.

Fortuna delle lettere svedesi in Italia, in « Il Veltro », Società Dante Alighieri, Roma, 1966, pp. 183-190.

recensione a:

Svenskt Litteraturllexikon, Lund, 1964, in « Scandinavica » 10, 1966, pp. 56-57.

50 anni di poesia nordica (introd. di M. Gabrieli, pp. V-LXXIV; trad. di Silvia Epifani de Cesaris, pp. 275), « Quaderno IV, AION », 1967.

La vita e l'opera di Selma Lagerlöf, in *Selma Lagerlöf*, Fabbri, Milano 1967.

recensione a:

Essays on Strindberg (ed. by C. R. Smedmark), Stockholm, 1966, in « Scandinavica », 1, 1968, pp. 73-75.

Le letterature della Scandinavia, Sansoni - Nuova Accademia, Firenze, 1969, pp. 451.

L'epopea nordica e la sua formazione, in: *La poesia epica e la sua formazione*, 28 marzo - 3 aprile 1969; « Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei », Roma, 1970, pp. 797-810.

Pär Lagerkvist - *the Lyrical Poet*, in «Scandinavica», 10, 1971, pp. 81-90.

Marco Scovazzi e gli studi nordici, in «Studi germanici», n.s., X, 1972, pp. 21-27.

recensione a:

Nordens litteratur, I-II (ed. M. Brøndsted et alii), København, Oslo, Lund, 1972, in «Scandinavica», 2, 1972, pp. 146-147.

I carmi eroici dell'Edda poetica e il Nibelungenlied, in Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelunghi. 14-15 maggio 1973; «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Roma, 1973, pp. 23-32.

recensione a:

L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca, I: Dai primordi pagani all'età barocca; II: Dal pietismo al romanticismo; III: Dal realismo alla sperimentazione; tomo 1: Dal Biedermeier al fine-secolo; tomo 2: Dal fine-secolo alla sperimentazione*, Einaudi, Torino, 1964-1977, in «La Cultura», Le Monnier, Firenze, 16, n. 2/3, 1978, pp. 326-333.

Collaborazione (per le voci di letterature nordiche) all'*Enciclopedia Italiana*, Appendice II, III, IV; al *Dizionario Letterario Bompiani*: Opere, Personaggi, Autori; al *Lessico Universale Italiano*.

ORFISKT OCH HOMERISKT.

En anteckning om Tegnér och Friedrich Schlegel.

1

I Tegnér's kvarlåtenskap fanns en ofullbordad uppsats med rubriken *Om det Romantiska i Grekiska poesien*, som har tilldragit sig forskningens intresse. Dateringen är osäker men man antar att huvuddelen av den tillkommit under första hälften av 1820-talet, då Tegnér som professor i grekiska ständigt hade anledning att fördjupa sig i klassiska materier. Ett tillägg anses härstamma från 1840-talet¹.

Anledningen till forskarnas intresse är tvåfaldig. Dels har uppsatsen sin betydelse som ett vittnesbörd om Tegnér's idéutveckling. Om han före eller under arbetet på *Frithiofs saga* hade gått så långt åt det nyromantiska hållet att han till och med kunde betrakta sina vördade grekiska klassiker, bland dem Homeros, som romantiker i sin poesi — då är det ett ovanligt tydligt vittnesbörd om det närmande mellan de litterära skolorna som ägde rum vid denna tid. Dels — och det är den idéhistoriska synpunkt som skall anläggas här — har man tyckt sig finna att idéerna i uppsatsen är relativt ovanliga, åtminstone i den svenska estetiska debatten. Man har frågat sig var Tegnér kan ha inspirerats till ett inte minst hos honom så oväntat synsätt.

¹ Om Tegnér och antiken har det skrivits åtskilligt, dock utan att Friedrich Schlegel har nämnts annat än i förbigående. De viktigaste framställningarna är: Lindskog, *Tegnér och antiken* i «Årsredogörelse för Visby h. allm. läroverk», 1909-10; Nilsson, *Inledning till Tegnér's filosofiska och estetiska skrifter*, 1913; Hedin, *Tegnér's uppfattning av klassiskt och romantiskt* i «GHÅ» 1935. Därtill kommer Werins översiktsarbeten, *Esaias Tegnér från Det eviga till Mjältsjukan*, 1934, och *Tegnér 1782-1825* samt *Tegnér 1826-1846*, båda 1976.

Frågan är naturlig. Det finns många vittnesbörd om att Tegnér var en kunnig och samvetsgrann grekist och en duktig lärare i detta och angränsande ämnen, däribland också diverse på den tiden gångbara estetiska teorier. Men någon originell forskare eller tänkare var han inte. I sina föreläsningar nöjde han sig, som Albert Nilsson har utrett i kommentaren till Tegnér's filosofiska och estetiska skrifter, i allmänhet med att följa olika auktoriteter i spåren. Det vore för övrigt obilligt att begära något annat. Tegnér hade inte bara sin professur med sex föreläsningar i veckan att sköta. Någon gång måste han också skänka en tanke åt sitt pastorat i Stävie och Lackalänga. Under den tid det är fråga om in-faller dessutom hans rikaste poetiska skapande; åt det ägnade han sina bästa krafter².

Sedd mot denna bakgrund är uppsatsen om det romantiska i den grekiska poesien mer självständig och personlig än det mesta som Tegnér utträttade i genren, fragmentarisk visserligen, men ändå en ansats till syntes med några frap-panta slutsatser. Vill man få ett begrepp om hur pass originella synpunkterna är bör man lämpligen skilja på två tan-ke-linjer: den ena — den som uttrycks i titeln — att åtskil-ligt i den grekiska poesien har en romantisk karaktär, den andra, som för vida längre och djupare, försöket att vid si-dan av den klassiska, homeriska poesien urskilja en annan linje, orfisk och hesiodisk, en vild och primitiv motpol till Winckelmanns och andras enkelhet, storhet och klarhet.

Den första tanken uttrycker Tegnér redan i inledningen till sin uppsats. Antikt och romantiskt är inga diametrala motsatser, i den nyare tidens romantiska poesi finns exem-pelvis mycket som påminner om den antika. « På andra si-dan åter förekommer icke blott i Romerska utan äfven i sjelfva Grekiska Poësi drag som efter allmänna språkbru-cket måste kallas romantiska ». Tesen illustreras med en ka-

² För övrigt torde de flesta universitetsföreläsningar vid denna tid ha bestått av compilationer. Om ett likartat fall, se Carl Fehrman, *Von Schelling über C. H. Weisse zu Hegel. Eine Studie zur Ästhetik von Adolf Törneros* i « Text & Kontext. Festschrift für Steffen Stef-fensen », 1978.

talog över inslag hos Homeros och andra, i den grekiska litteraturen och i livet, som kan betecknas som « sköna » (i antik mening) respektive « romantiska ». Det är skönt när Homeros liknar Hektors son vid en tindrande stjärna men när Pindaros säger att människorna är drömmen av en skugga, så är det romantiskt. Grekernas föreställningar om gudarnas liv på Olympen var en skön föreställning, men deras tanke om ödet romantisk. Odysseus längtan att återse Ithaca är en romantisk känsla, liksom Alexander « med sin äfventyrliga storhet » är en romantisk karaktär etc.

Tegnér går alltså så tillväga, att han efter en speku-lativ bestämning av begreppen (plastiskt, antikt) skönt resp. romantiskt ger en rad osystematiska exempel som stöd för sin tes att grekerna också kunde vara romantiker. Man frågar sig då om någon annan har tillämpat samma me-todik. Algot Werin har pekat på två paralleller: Atterboms *Idunarecension* i « Svensk Literaturtidning », där man fin-ner en liknande katalog över romantiska passager hos Ho-meros och andra klassiska författare, och en reflexion i samma anda i Oehlschlägers *En Resa, berättad i bref till hemmet* (sv. övers. 1820-21, del 2, s 125 f.). Bådadera kan ha intresserat Tegnér, alldeles särskilt *Idunarecensionen* som ju handlade om hans egna dikter³.

Även om Tegnér väljer helt andra exempel än Atter-bom och Oehlschläger, är grundtanken och metodiken densamma, och det kan mycket väl tänkas att Tegnér har fått en impuls från någon av dem eller från båda. Men detta förhållande blir skäligen ointressant om man inte sam-tidigt konstaterar att både tanke och metod är klart an-givna i en annan skrift: Tegnér pekar på den i början av sin uppsats, där det heter:

Objectif och subjectif poesie, plastisk och musikalisk, naif och sentimental, klassisk och modern, antik och romantisk, äro alla mer eller mindre passande benämningar för att uttrycka väsendt-ligen samma begrepp (...) Men dylika indelningar som i sin breda

³ Se Werin, *Tegnér 1782-1825*, sid. 384 ff.

allmänhet blott under tvenna klasser upptaga den oändliga mångfalden af en så växelrik, på många sätt modifierad konst som Poésien, kunna ej undgå att i det enskilda lämna mycket obestämdt, ehuru de i sitt allmänna begrepp kunna vara rigtiga.

Det är en från sunda förnuftets och erfarenhetens synpunkt nästan självklar invändning som Tegnér här riktar mot de dialektiska och spekulativa försöken att beskriva den klassiska poesien i dess förhållande till den moderna. Må vara att det dialektiska schemat på det stora hela taget är riktigt, det stämmer ändå inte på alla punkter! Redan den mest inflytelserike av dem som förvandlade det gamla normativa grälet om « les anciens et les modernes » till en estetiskt-dialektisk fråga, Schiller i sin uppsats *Über naive und sentimentalische Dichtung*, kände svårigheten att få schemat att stämma med historiskt bestämbara epoker i litteraturen och gjorde samma reservationer som Tegnér. I denna text, som Tegnér får förmodas ha varit förtrogen med, figurerar ju Euripides som en « sentimental » författare och Shakespeare och Goethe som « naiva ». I en not gör Schiller dessutom ett generellt förbehåll:

Es ist vielleicht nicht überflüssig, zu erinnern, dass, wenn hier die neuen Dichtern den alten entgegengesetzt werden, nicht sowohl der Unterschied der Zeit, als der Unterschied der Manier zu verstehen ist. Wir haben auch in neuern, ja sogar in neuesten Zeiten naive Dichtungen in allen Klassen, wenn gleich nicht mehr reiner Art, und unter den alten lateinischen, ja, selbst griechischen Dichtern fehlt es nicht an sentimentalischen. Nicht nur in denselben Dichter, sondern auch in demselben Werke trifft man häufig beide Gattungen vereinigt an, wie zum Beispiel in Werthers Leiden, und dergleichen Producte werden immer den grössern Effect machen. (*Säkularausgabe*, XII, sid. 189).

När Tegnér läste detta måste han som kännare av grekisk diktning ha frågat sig vad det då kan finnas för inslag hos Homeros och de andra poeterna som är sentimentalt-romantiskt på samma sätt som det finns naivt-klassiska inslag i Goethes *Werther*. Resultatet blir självklart en exempelkatalog som den i hans uppsats om det romantiska i den grekiska poesien. Atterbom och Oehlschläger har

gått till väga på samma sätt och givetvis var dessa tre inte ensamma om det: en så extrem gränsväktare som Jean Paul, för vilken den romantiska poesien har sitt ursprung i kristendomen, gjorde redan 1804 ett medgivande samma art, låt vara i förbigående: « Einzelne romantische Streiflichter fallen schon durch die griechische Poesie hindurch, wohin z. B. Ödips Dahinverschwinden in Sophokles, der fürchterliche Dämogorgon, das Schicksal etc. gehören ». (*Vorschule der Ästhetik*, Werke, ed. Miller V, 1963, s. 98) Och estetikern Solger anslår ett besläktat tema då han 1819 skriver om « die durchherrschende melancholische Ton » i grekisk konst och litteratur (*Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* II, 1826, ss 493 ff)⁴.

2

Betydligt större kraft än dessa inte så ensamstående betraktelser över det romantiska inslaget i grekisk poesi i allmänhet har de fragmentariska tankarna i utkastets senare del (sidd. 169-172). Där är problemet ett annat och demonstrationen utmynnar heller inte i en exempelkatalog. Nu gäller det en tes eller flera samhöriga teser: att grekernas ursprungliga religion förföll till « det vidunderliga och monstruösa », som också utmärker egypternas och hinduernas religion, att denna sorts religion har inspirerat ett helt skede i grekisk poesi, det orfiska, som föregått den homeriska poesien och lämnat några spår där, men framför allt bevarats hos Hesiodus. Vi får således en bild av den grekiska poesien där det orfiska avlöses av det homeriska — som här alltså inte längre fattas som romantiskt — men fortsätter att utgöra en rivaliserande riktning.

Det kan inte råda något tvivel om att grundtankarna i detta parti direkt har övertagits från Friedrich Schlegel. Tegnér avviker på några punkter från föregångaren, bl.a. är hans kronologi en annan, men han ansluter sig till honom i det väsentliga, den dualistiska antikuppfattningen med

⁴ Jfr Rehm, *Griechentum und Goethezeit*, 1936, sid. 294.

tonvikt inte bara på klarheten och ron utan också på det barbariska, primitiva och vilda.

Visserligen var Schlegel inte den förste upptäckaren av detta underjordiska element i grekiskt liv, religion och diktning. Före honom hade Herder och Hamann talat om det « dionysiska », ja t o m Winckelmann hade snuddat vid temat⁵. Men först i Schlegels *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, det ofullbordade ungdomsverket från 1798, systematiserades motsättningen mellan det orfiskt-hesiodiska och det klassiskt-homeriska, så att de bägge elementen liksom i Tegnér's uppsats uppträdde som likaberrättigade parter, inbegripna i en dialektisk kamp.

Det är också klart att Tegnér hade Schlegels bok eller anteckningar ur den till hands då han skrev om det orfiska i den grekiska poesien. Båda påstår sålunda att Platon « bestämdt » (Schlegel: « sehr bestimmt » sid 5) skilde den orfiska poesien från den homeriska — det sker i själva verket i förbigående (Lindskogs övers. 2, sid. 135) — ehuru bara Schlegel gör klart att Platon placerar Hesiodos på samma linje som Homeros. Båda talar om den « utsväfvande » orfiska poesien och återfinner detta drag på samma ställen hos Homeros, Schlegel (sid. 20) « die Stelle von Briareus und die Strafe von Here » — Tegnér lägger till « Jupiters gyllne kedja » — och anmärker båda att just dessa ställen har förefallit äldre kritiker « misstänkta » (Schlegel: « verdächtig »); den ene karakteriserar de orfiska hymnerna som « unzusammenhängende, abgerissene Anrufungen, und aneinander gehäufte geheimnisvolle Beynahmen », den andre talar om « osammanhängande utrop och ändlösa, liksom af en lyckträff sammankastade epiteter », för att bara nämna ett fall bland flera av verbal överensstämmelse.

Helt avslöjande är en passus om nyplatonikernas och stoikernas tendens att, med Tegnér's ord, « i Homeriska poesien söka en allegorisk betydelse och lägga en särskild an-

⁵ Jfr Max L. Baeumer, *Nietzsche and the Tradition of the Dionysian. I Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Ed. O'Flaherty, Sellner and Helm, 1976, sid. 166.

demening in i de något lösliga bilderna ». På detta följer hos Tegnér en hänvisning till « Strabo L. I, p. 13, 14 ». Men ingenting sådant framgår av de utpekade ställena hos Strabo; där försäkras bara helt allmänt att stoikerna betraktade Homeros som en stor filosof, hög poesi som hög filosofi. Vänder man sig till Schlegels text får man förklaringen till denna egendomlighet. Även här talas om stoikernas « allegorische Umdeutung der homerischen Poesie » (sid. 82), men hänvisningen till Strabo — exakt samma som Tegnér's — gäller inte detta, utan påståendet att « die Poesie sey eine ältere Philosophie », « die homerischen Gedichte seyen Philosopheme » — helt korrekt sålunda. Tegnér har övertagit hänvisningen till Strabo, men eftersom han har hoppat över ett led i Schlegels resonemang, kommer den hos honom att hänga i luften.

Inte heller dessa inslag i Tegnér's uppsats är sålunda originella, vilket kanske inte är så överraskande. Märkligt är däremot att Tegnér med sin ställning som grekprofessor och sin starka bindning vid en klassicistisk nyhumanistisk antikbild, kunde följa Schlegel in på dessa äventyrliga vägar. Det skedde, kan man tillägga, vid en tidpunkt då Schlegels uppslag ännu inte hade vunnit efterföljare. Därmed kom också Tegnér att snudda vid en dialektisk antikuppfattning, som en sentida kollega till honom, Friedrich Nietzsche, skulle föra fram i storslagen orkestrering i sin skrift om det dionysiska och det apollinska i grekiskt liv och grekisk kultur.

Hos Tegnér stannade det vid en ansats, som i sitt ofullbordade skick vittnar både om hans ambitioner och om gränserna för hans förmåga. Den typ av lärd spekulation som han försökte sig på i utkastet låg inte för honom. Säkert var uppsatsen om det romantiska uttryck för ett klarhetsbehov, ett försök att skapa reda i ett stoff, som upptog samtidens tankar och dessutom var föremål för Tegnér's dagliga sysselsättning. Men i dessa sfärer, där Friedrich Schlegel och även Atterbom kunde röra sig med lätthet och ibland rentav elegans, blir Tegnér osäker och trevande, stundtals pedantisk, stundtals summarisk och otålig. Var-

ken här eller annorstädes förmådde han sammanfatta sina erfarenheter av grekiskt väsen i resonerande form.

Annorlunda i den poetiskt-retoriska genren. Här rör sig Tegnér med kraft och säkerhet, samtidigt som han givetvis ofta offerar en hel del av sina tankar om det grekiska för det slående uttryckets skull. I dikter och skoltal finns en rad formuleringar som med entusiasm har citerats i litteraturen; därtill skulle kunna läggas en påminnelse om Tegnérns överlägsna förmåga som översättare och pastischör av grekisk stil.

Däremot letar man i allmänhet förgäves efter ekon av den problematik som sysselsatte Tegnér i uppsatsen om det romantiska. Endast med tvekan nämner jag i detta sammanhang den glansfulla *Alexander vid Hydaspes*, dikten om Asiens erövrare som en civilisationsheros, i färd med att utbreda grekisk bildning över jorden. Som en motbild till Alexander, som färdas med Homeros i bagaget och Aristoteles råd i minnet, ställs där en annan erövrare: Dionysos i spetsen för mänaderna tog en gång samma väg. Dionysos och Dionysoskulten hörde för Schlegel självklart till den orfiska sfären och han hänvisar till vad Strabo har att säga om « die enthusiastischen und bacchischen Priester der uralten Vorzeit, die unter kriegerischem Tanz, durch Geräusch und Getöse, mit Trommeln, Cymbeln, Waffen, Trompeten und mit wildem Geschrey während der heiligen Handlung alles mit Schrecken erfüllten » (sid. 6). Hos Tegnér heter det i samma tonart:

Öfver Indus, öfver Gangen
Fordom Dionysus for,
Thyrsus-väpnad, och kring vagnen
Svärmade Mänaders chor.
Segerropen, dryckesljuden
Öfverröstade hvarann
Hvar den murgrönskrönte Guden
Körde med sitt tigerspann.

Men Dionysos och hans följe är i dikten bara en bakgrund till det hellenska civilisationståget, och efter antitesen « Bacchus förde kring sin drufva, Jag för ljuset, det

är mer » sjunker det dionysiska undan eller reduceras till en form för bildad livsnjutning. (« Lefve kärleken och vinet, De ha tjust mig mången gång! »).

Alldeles säkert hade däremot Tegnér sin uppsats i tankarna när han skrev *Onar och Kalliope eller Sångmön och drömmen*. Här talas det ännu en gång om den antika poesien, och den tilldelas, liksom i uppsatsen, två rötter, en nattlig, som drömmens gud Onar talar för, en dagsklar som Apollos dotter Kalliope bekänner sig till. Det dualistiska schemat är tydligt och Tegnér låter det väga alldeles jämt mellan vad som i uppsatsen kallades « orfiskt-hesiodiskt » respektive « homeriskt ». Onar är rentav den mest vältalige av de två då han utvecklar tanken att « Natten är Sångens Mor, den djupares ». Denna nattliga inspiration har, heter det med samma tanke som i uppsatsen, sitt ursprung ur dunkla djup som för tanken till Nordens och Österns mysterier. Skalden

... tar mot ur Titaniska djupen
vilda gestalter alltjemt, och bildar dem om och förskönar,
underliga som Östern dem har eller Norden. Det Sköna
trifdes i Hellas dock helst, men Apollo försmår dem ej därför,
tar dem som marmorblock, och skär Olympiska Gudar
utur den plumpa klyft.

I en tidigare version inleddes detta parti med en sedermera struken mening: « Narrarna säga att ej det romantiska fattas af Greken, hörer till andra land ». Anknytningen till uppsatsfragmentet är alltså tydlig och därmed också till Friedrich Schlegels ungdomsvision av kampen mellan kaos och klarhet i grekisk poesi och grekiskt liv. Då Tegnér sände dikten till Atterbom skrev han att den innehöll ett utkast till en poetik och författades på en tid då han « ännu kunde tro på de Tyska drömmarna i den vägen ».

I Tegnérns skoltal från biskopstiden finns det inte plats för sådana spänningar. Det var inte en eforus uppgift att tala om den grekiska forntiden på ett sätt som framhävde de vilda och mörka sidorna, och Tegnér var som alltid medveten om sina plikter. I skoltalen är den grekiska antiken ett föredöme för lärjungarna och karakteriseras först

och främst som en bildningsfaktor, den viktigaste av alla, alldeles i nyhumanistisk och herdersk anda. De rymmer många hyllningar till Apollo-Alexander, sådana de figurerar i dikterna, men ingen till Orfeus-Dionysos.

Därav kanske en egendomlighet som gäller dateringen av de tre skrifter som här har behandlats. Uppsatsen om det romantiska i grekiska poesien, *Alexander vid Hydaspes, Sångmön och drömmen* har alla enligt i huvudsak samstämmiga forskningsresultat författats eller anlagts omkring 1820. Sedan lades de undan och Tegnér utformade som biskop en helt annan, avgjort mer traditionell bild av den grekiska antiken. Men efter sjukdomsutbrottet, alldeles i början av 40-talet, tog han fram dem igen, lät trycka de bägge dikterna och gjorde förmodligen ett misslyckat försök att avsluta uppsatsen.

Kanske är det förhastat att dra slutsatsen att Tegnér, befriad från sina ämbetsplikter, återvände till den mer romantiska antikuppfattning som han var i färd att utforma under de senare professorsåren. Under sjukdomstiden gjorde han en generalinventering av gamla uppslag och tog upp åtskilliga andra planer som han hade förkastat eller låtit ligga. Hans främsta strävan tycks ha varit att inte låta något förfaras.

Men förloppet passar bra ihop med Werins sammanfattande karakteristik av den sena produktionen. Den är intressant, menar han, « ty genom den våldsamma eruptionen 1840-41 blev det uppenbart att Tegnér's själ rymde mer än vad som hade tillåtits att komma till uttryck i hans i stort sett objektiva och klassiskt behärskade diktning ». (*Ny ill. svensk litteraturhistoria*, 2:a uppl., III, sid. 305).

Till detta som aldrig riktigt kom till uttryck hörde också en för sin tid kontroversiell tanke om antiken, som var inspirerad av Friedrich Schlegel. Denna tanke är numera välkänd men har också den bleknat, liksom det antika ideallet överhuvud. För Tegnér och hans litterära samtida rörde det sig ännu om en viktig fråga, en personlig angelägenhet.

GUNNAR BRANDELL
Università di Uppsala

ITALIAN DELIGHT AND NORTHERN DESPAIR

A mosaic of quotations from Georg Brandes' letters

Most people express themselves more freely and less inhibited in their private letters than when they write something intended for publication. Georg Brandes, who was a prolific letter-writer, was no exception to this rule, and there are many candid expressions in his letters to his parents, to his brother Edvard, as well as to his friends and colleagues at home and abroad, which add to our understanding of his personality, his likes and his dislikes.

It is true, of course, that letters often express the mood of the moment, and a single forceful expression, taken in isolation, may not necessarily represent the writer's considered view. When the Brandes Archives were founded on the occasion of Georg Brandes' seventieth birthday in February 1912 he himself was far from happy about the idea of having private letters preserved for posterity. In January 1913 he wrote to his friend Werner Söderhjelm, the Finnish philologist and literary critic:

To me it is a disaster that central heating has now been introduced into all houses; one does not know any more how to manage to burn one's letters. One cannot even burn the ones one receives from ladies, and if you tear them up they can be put together again. Soon this will be the essence of what we used to call literary history¹.

So I freely admit that Brandes would probably not have liked the kind of approach to him I am making in this article, in which I shall attempt to throw light on

¹ *Georg og Edv. Brandes Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*, VII, p. 296.

some of his views on his own nation and on other nations by means of a number of quotations taken mainly from his private letters.

The recent publication of Georg Brandes' letters to his parents (*Georg Brandes' Breve til Forældrene 1859-71*. I-III. Edited by Morten Borup, Copenhagen 1978) reveals much about what the young and brilliant intellectual — who was then still in his formative years — felt about the countries he visited, and the way in which he often contrasted these impressions, usually unfavourably, with his views on Denmark and the Danes.

The first part of the mosaic is concerned with the young Georg Brandes, the budding critic who travelled in Europe in 1870-71 and wrote a kind of personal diary in the form of candid letters to his parents in Copenhagen, especially to his mother, to whom he felt able to express himself very openly.

On the 16th August 1870 Georg Brandes wrote from Paris to his parents:

Please don't tell anybody, but to you I will confess that my love of my native country, once so burning, has now almost disappeared, unfortunately, so that it seems to me to be a misfortune to be Danish. Previously I was prepared to credit the Danes with a superiority in certain respects over other nations which they do not possess at all. Furthermore I abhor Copenhagen².

And on the 7th September 1870 he wrote from Geneva:

Before going abroad I felt happy in Copenhagen, but it is dangerous to spend some time abroad when one's homeland is a hole which pretends to be a country. And yet I do not really mean anything bad in what I say about our poor little country, but how can one feel at ease in Copenhagen when one stands in isolation with one's opinions, when the number of one's friends decreases, and when one cannot see a proper way of making a living³?

² *G. B.'s Breve til Forældrene*, I, p. 305.

³ *Ibid.*, I, pp. 335-6.

Brandes arrived for the first time in Italy about the middle of September 1870, and from Milan he wrote home on the 17th September:

It was in a place like this that one ought to have been born if one were to have had any real pleasure out of life⁴.

He arrived in Rome on the 10 October 1870, but his first impressions of Rome (which had recently become part of the Kingdom of Italy but had not yet acquired status as its capital) were not very favourable, and he took a special dislike to most members of the Danish colony in Rome. Shortly after his arrival he was taken ill, first with typhoid fever and later with a long-lasting phlebitis, so that it was only towards the end of March 1871 that he really began to get to know Rome. On the 22nd March he wrote to his parents:

I am now beginning to fall slightly in love with Italy as a country. I think I am becoming a bit of an *Italien de coeur*⁵.

Day by day he became more fascinated by Rome and its cultural beauties, and on the 10th April he wrote from Rome to his parents:

I learn more and enjoy more here in one day than I do in one month at home⁶.

And after an excursion to the countryside outside Rome he wrote on the 17th April 1871:

After four days' absence I have returned to Rome today. Where to begin, where to end! Never in my life have I felt as happy as now. I am completely recovered, I walk again as I used to do ... I regularly fall in love several times a day, I see lakes, waterfalls, olive groves, altogether a natural scenery compared with which the Trollhätta is rubbish, I have in my pocket admission cards to the Sistine

⁴ *Ibid.*, I, p. 341.

⁵ *Ibid.*, II, p. 162.

⁶ *Ibid.*, II, p. 217.

Chapel, to loggias and stanzas, I am literally half mad with joy. If I were less intoxicated with happiness I would attempt to describe things. I shall only say: among all the sights I have seen on this earth Tivoli is the most beautiful⁷.

He made friends with the Italian jurist Giuseppe Saredo and the French art critic Georges Noufflard. It is the latter he refers to in the following quotation from a letter written in Rome on the 22nd April 1871:

What a country! What a race! We were walking round in ecstasy⁸.

From Rome Brandes continued the journey to Naples, and from there he wrote to his parents on the 16th May 1871:

A rich chapter on which I often think is the one 'on national prejudices'. What a multitude there are of them! One of those held by the Danes is the one about the superiority of Protestantism in comparison with Catholicism, and also all the ideas we link to the concepts of family and home. Lack of temperament is called *faithfulness*, lack of sun and the necessity of artificial heating is *the domestic hearth*, lack of passion is *common sense*, a stupid desire to wish to reason on absurd matters is *enlightened Protestantism*. What are we? A Holland without the industry, technical achievement and history of Holland, without the artistic genius of Holland, and without the progressive views in literary matters of Holland. Danmark is a huge Amager⁹.

Brandes liked Naples but took a dislike to the inhabitants of Naples. On the 18th May he wrote home:

The Neapolitan is something in between a human being and a monkey. How lovely Naples would be without Neapolitans¹⁰!

He went to Pompeij, Sorrento and Capri and loved it all, and he found it hard to leave Naples and its sur-

⁷ *Ibid.*, II, p. 222.

⁸ *Ibid.*, II, p. 232.

⁹ *Ibid.*, II, pp. 282-3.

¹⁰ *Ibid.*, II, p. 284.

roundings. Having arrived back in Rome he wrote to his parents on the 18th June 1871:

I looked out for the smoke from Vesuvius as long as I was able to catch a glimpse of it and of its crater in the horizon. But in spite of my melancholy mood I also felt very happy. While I was watching the hot and heavy and yet fresh air softly enveloping the treetops and caressing the mountain slopes, while I saw the fumes of the air — not humid as those in the North but blueish like molten lead — approaching the rocks, I felt a hope that some of that fire and warmth might have penetrated into my soul and that it would go into my blood so that everything I was going to write in the future might have strong colours and might acquire some of the electric fire with which I felt myself laden¹¹.

On his way up north Brandes arrived in Siena, and there again he felt the contrast with Denmark strongly. On the 25th July 1871 he wrote from Siena to his mother:

Our Scandinavian origin has been completely barren, our entire civilization is an imported one, our formula is this: We have an originality without culture, and a culture without originality. According to this formula we may group all our great men. Some of them swear by the Nordic ideals and become stupid like Grundtvig, others go in for civilization and become German-French like Heiberg. We have never had a productive national characteristic. — *Des origines sans culture, une culture sans originalité*¹².

On the following day he again wrote to his mother:

How miserable, how stupid and silly Protestantism is, that German invention, that weak beer. Like all weak beer it follows all the others. Italy takes Christianity, strips it of its asceticism, its horror, its entire Jewish-Asiatic character and transforms it into a flower-decked mythology fragrant with myrrh, endows it with sensuality and body, hitches it to the chariot of art and makes it pull all the pictorial arts in a triumphal procession through the world. Protestantism sweeps away all the beautiful Alba women holding a smiling baby to their breasts from its altars on the pretext that they are Madonnas, it chalks over all the multi-coloured pictures,

¹¹ *Ibid.*, II, p. 364.

¹² *Ibid.*, II, pp. 379-80.

and (being the whited sepulchre it is) it represents nothing more than *the triumph of the whited sepulchres*. Powerless, without spirit, without art it has been too impotent to produce anything itself. When faith vanishes from Catholicism, when the ugly animal inside the snail's shell dies, then the shell itself remains, beautifully twisted. Here there are marvellous churches, statues, paintings by the hundreds of thousands, here there is always Michelangelo's Christ and Raphael's Sistine Madonna, and churches such as St. Peter's and the cathedrals in Milan, Siena, Pisa, etc. When Protestantism vanishes, what then is left? Luther's speeches on the supreme evil of the Devil, an ink-blot on Wartburg, St. John's Church in northern Copenhagen¹³.

When he came to Florence Brandes could hardly tear himself away from that city. From there he wrote on the 2nd July 1871 to his parents:

Oh, Florence! I tell myself, then it is over, you will remain and I must leave. Is anything more bitter than this satanic separation from the Most Beautiful and the Best?¹⁴

In the same letter he continued:

What happiness it must be to be an Italian, to be able to tell oneself: this is blood of my blood, all these things have been produced by my people and my country! And what misfortune to belong to a certain other nation slightly north of Germany and west of Sweden, a country whose greatest intellects are an old satirical professor of history with a wig who does not satisfy one's soul with anything more beautiful than *Peder Paars*, and a handsome, corpulent Councillor of State who gave us Aksel Thorssön as a heroic ideal and Correggio as an artistic ideal, and who saw nothing more in Michelangelo than an old blusterer of a grenadier from the imperial times in the manner of Scribe¹⁵.

This, of course, does not represent Brandes' final verdict on either Ludvig Holberg or Adam Oehlenschläger. His enthusiasm for Italy made him underrate Danish writers whom he really admired, as so many of his writings bear witness to.

¹³ *Ibid.*, II, pp. 384-5.

¹⁴ *Ibid.*, II, p. 395.

¹⁵ *Ibid.*, II, p. 396.

Later again in the same letter he wrote:

Yes, Florence, I love you! « Almost as if you were a woman », and yet you are more than a woman! For you are richer in the most beautiful ideas, in the strangest fancies of colour and form, and more enriching than any woman on earth. You are unchangeable, you are like yourself, you are easily surveyed. But at the same time you are inexhaustibly rich as a cornucopia flowing with wealth, or as a fountain playing eternally with the golden apples of the Graces¹⁶.

After Florence Georg Brandes went to Venice, and this city to him represented the supreme heights of everything he had seen in Italy. On the 5th July 1871 he wrote from Venice to his parents:

Venice is the only place I have seen which immediately, at first glance, completely surpasses my expectations; it is so original, so unbelievably unique (a piece of romance and poetry fallen down from heaven) that nothing (not even Naples) has overwhelmed me like this city¹⁷.

And on the following day he wrote:

I ought to have lived here for eight years, not for eight days. I ought to have shared my time equally among Rome, Florence, Naples and Venice ... Venice is the crown on the head of Italy¹⁸.

On the 17th July 1871, immediately before leaving Italy, Georg Brandes wrote on St. Mark's Square in Venice a poem called *Finis*, a negative counterpart to Goethe's *Kennst du das Land*. From this poem I quote the following stanza in the original language:

Ak, I spørge, I Solbörn! hvorhen jeg vil gaa!
Spørger ej! Der er mørkt, der er trist, hvor jeg fødtes.
Her min Vej med Granatrosens Flammeblomst strødtes,
hist er Vejen moradsig og Himmelen graa.

¹⁶ *Ibid.*, II, pp. 396-7.

¹⁷ *Ibid.*, II, p. 405.

¹⁸ *Ibid.*, II, p. 414.

Ingen Søjler og dejlige Statuer staa,
ingen glödende Tavle fik Liv der i Landet,
og et Menneskeliv helt forkröblet I saa
i forknyttet Fordummelse sive i Sandet,
ifald Eders Blikke saa vidt kunde naa¹⁹.

Then it was over, the young Georg Brandes' happy meeting with Italy. On his way back to Denmark he wrote to his parents from Munich on the 12th July 1871:

« O bello cielo d'Italia, adesso la gioia è terminata! »²⁰

All the following quotations, most of them also extracted from Georg Brandes' letters, were written by the mature man, now a famous critic and a powerful intellectual force in Scandinavian literature.

Brandes was an urban Dane, and his knowledge of Denmark outside Copenhagen was more limited than is usually recognized. Apart from a few summer resorts in Jutland and North Zealand he did not know rural Denmark well at all. In the summer of 1922, when he was 80, Brandes wrote to Henrik Pontoppidan, whose novels reveal *his* profound knowledge of many different aspects of Danish life:

I have never been fortunate enough to have had relatives or friends in Danish farms, vicarages or country houses. Never has a Danish farmer, a Danish parson or a Danish squire invited me for as much as a single day. I have lived surrounded by natural scenery with friends in Northern Italy, in the country in Normandy, and in the vicinity of Carthage. But one does not find Danish landscape there²¹.

All the same, Brandes admitted that he loved natural scenery, even to the extent of accepting the abstract romantic term « Natur », nature. Thus he wrote to Alexander Kielland in July 1881:

¹⁹ *Ibid.*, II, p. 417.

²⁰ *Ibid.*, II, p. 436.

²¹ ELIAS BREDSORFF: *Henrik Pontoppidan og Georg Brandes. En dokumentarisk redegørelse for brevvekslingen og den personlige kontakt*, p. 165.

That which I know and understand of the concept of nature, that I love as fully and as sincerely as any romantic poet of the worst period of Romanticism would do²².

So he loved Denmark — it was only the Danes he did not like. What a wonderful country it would have been if only the Danes had been different from what they were!

I have put together a bouquet of some of the many nasty things Brandes wrote about his fellow-countrymen in letters to Danish, Norwegian, Swedish, Icelandic and Finnish friends, all from the period 1880-1912.

In March 1880 Brandes wrote in a letter to Kielland:

The Danes only feel at home in petty-mindedness. No one in Europe takes any interest in their existence, their language is read by no one, and so they are reduced to associating with one another. Either they devour each other, or they arrange torchlight processions in honour of one another — it is a sad phenomenon to watch. Denmark is a vacuum deprived of the ventilation of history²³.

Two years later, in a letter to Björnstjerne Björnson, Brandes made a comparison between two races, the Danes and the Jews, and in so doing he characterized the Danes as

a nation which has been ruled over by Christian kings and *Pfaffen* for as long as it has existed, and whose ability to think has become incurably sluggish. In many respects the Jews are a nasty race, and they have great shortcomings, but they do have the advantage of never having been ruled over (only tortured and roasted) by Christian priests and clergymen, and their profound humanitarianism is due to this fact²⁴.

In December 1887 Brandes was so disappointed with the Danish reading public that he wrote to his friend Sophus Schandorph:

I for one am far more fed up with the Danish public than you are. Since the entire press is against me, and since my books do not sell, I cannot be bothered to publish anything any more. I think

²² *Brevveksling*, IV, p. 321.

²³ *Ibid.*, IV, p. 274.

²⁴ *Ibid.*, IV, p. 156.

I have five volumes of manuscripts lying on my desk. Not even the things I have published quite some time ago, either in Polish or in Russian or in German, have I allowed to be printed in Danish. My Danish production came to an end in 1884. One cannot write as a psychological historian to a nation of peasants in which the urban population is even more stupid than the peasants²⁵.

This was written in a moment of despair, and of course his Danish production did not come to an end in 1884. A year later he wrote again to Schandorph:

For the sake of being good and decent the idiots of this country do not, as a matter of principle, read anything written by me. My books do not cross the thresholds of conservative Danish houses, nor those of the Danish Left. All these houses have become houses of public convenience: no unnecessary expenses, everything for the sake of public convenience²⁶.

And in April 1890 he wrote to the Swedish writer Gustaf af Geijerstam that in his opinion Denmark was

a country without hope, without courage, and without any future²⁷.

In one of his many letters to Henrik Pontoppidan Brandes wrote in December 1895:

The Danes consider themselves a good-natured people, they are undoubtedly one of the most malicious and nasty nations of the world. What a Frenchman said about Louis Blanc as a public speaker is true about them: « Il ne serait pas si méchant, s'il n'était pas si petit ». (He had the height of a dwarf). The Danes also believe that they are a people possessed with common sense, a happy disposition, an optimistic temperament. No one has less sense of reality, which means lack of reason, and no one in recent times has shown a greater tendency towards a puritanism which one would have thought had ceased to exist a long time ago²⁸.

In another letter to Pontoppidan Brandes wrote in January 1900:

²⁵ *Ibid.*, III, p. 227.

²⁶ *Ibid.*, III, p. 238.

²⁷ *Ibid.*, VI, p. 176.

²⁸ ELIAS BREDSORFF: *Op. cit.*, p. 18.

Isn't it astonishing to what extent the Danish people lack the ability to be angry and the ability to act?²⁹

A few months later he again wrote to Pontoppidan:

Denmark, the family boarding-house, that's the word. A family boarding-house with its eternal mentioning of private names, an eternal familiarity and fraternization, an eternal admiration of meanness. And any event is treated as by hysterical patients in a lunatic asylum. — Without any fuss I just want to opt out³⁰.

Georg Brandes did not celebrate his seventieth birthday (the 2nd February 1912) in Denmark. He left for France in December 1911, thus preventing the planned celebrations of his birthday to take place in Copenhagen. In a letter to Werner Söderhjelm, written from Paris shortly before his birthday, Brandes explained why he had gone away:

The reason why I left Copenhagen was not in order to see some of my French acquaintances again, but to escape festivities which would have been a nightmare to me. I have little faith in the true goodwill of my fellow-countrymen; anyway it is a bit late in coming. It is something which simply comes because I am old, and the element of compassion inherent in any goodwill towards me at the moment when I about to depart from this life makes me sick. All the same I do not doubt the sincere affection of a few individuals³¹.

Though all these quotations — to which many more could have been added — were taken from Brandes' private letters, the general feeling contained them is borne out by many of his public statements about Denmark and the Danes, statements which are to be found in his published works.

Thus in a survey entitled *Danish Literature after 1870*, first published in 1901, Brandes writes:

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

³¹ *Brevveksling*, VII, p. 289.

No epoch-making thinker has ever arisen in Denmark, and if he had he would have been unable to stay there. On Danish soil Spinoza would have had to forfeit his life because of his teachings; Arthur Schopenhauer would never have seen his main work in print. Poor Dr. Dampe, who was guilty of nothing more serious than having expressed his desire for a proper Constitution, was exiled for life to the island of Christiansö. It is characteristic of the resistance with which new and important thoughts are met in Denmark that on the day when Darwin died, admired and praised by the entire world, in the Hall of Copenhagen University its Rector magnificus protested publicly against his teachings³².

In an essay written in 1909 Brandes spoke of Danish *Schadenfreude* as being the national form of *joie de vivre*³³. And in an article about the Danish national character he writes:

It may well be justified to concede that the Danish people possess the virtue of being patient. They seem, however, to lack the more important virtue of being impatient. They have suffered the oppression of the most despicable governments and have put up with their failures without any attempt at a revolt, almost without any clear signs of dissatisfaction³⁴.

Later in the same essay he continues:

The Danish nation has great blemishes, no great vices. Since the people have become small in numbers, they have also become mean. Since the people abhor going to extremes, mediocrity is always popular. Since their power of action has been reduced, they have become prone to revel in empty talk and gossip. The perennial enemy is pettiness and twaddle³⁵.

It was not that Brandes admired the other Scandinavian nations more than the Danes. In the essay on the Danish national character which I have just quoted, Brandes also writes:

Among the Scandinavian nations the Swedes can hardly with any

³² GEORG BRANDES: *Samlede Skrifter: Danmark*, III, p. 441.

³³ *Ibid.*, III, p. 455.

³⁴ *Ibid.*, III, p. 456.

³⁵ *Ibid.*, III, p. 457.

justification be characterized by a sense of reason. Their most popular hero was a madman. And as far as the Norwegians are concerned it is difficult to say with any certainty whether they regard themselves as particularly reasonable or not. But I am sure one does not go wrong if one assumes that they are unlikely to disclaim any valuable quality³⁶.

In a letter to Matthías Jochumsen, one of his Icelandic correspondents, Brandes wrote in February 1907:

Denmark is a small country. We must try to keep all of it together. One of the misfortunes of our time is the ever increasing *Fædrelanderi*³⁷. I had made a solemn appeal to Sweden not to hand over to Russia a young Russian man whom they had arrested there, and who was later murdered. As a result I have now been scolded in all the newspapers of Sweden, and day in and day out I have been bombarded with anonymous letters from Sweden, full of the worst possible invectives — I have violated the sanctity of Sweden by interfering in her government. When one knows their Ministers and knows what utter fools they are, then this becomes even more ridiculous³⁸.

In May 1878 Brandes wrote in a letter to Björnson:

The Danish nation suffers from a profound spiritual decadence; there aren't ten intelligent young men with a belief in the future, ready to strive like men, truly gifted and productive. — Sweden, did you say? Frankly, Sweden is almost worse. There I do not see the slightest trace of anything young. One or two nice young men I have met have an appearance as if they were the young sons of ancient, almost extinct noble families; they don the family coat-of-arms on an impressive signet ring, and they study heraldry³⁹.

A couple of years later he again wrote to Björnson:

The whole of Scandinavia is dominated by the clerical party, and this is even more true because people to whom you say that this is so reject it laughingly, saying: But is there any clerical party at all? — Yes, it exists, because Scandinavia has never possessed any

³⁶ *Ibid.*, III, p. 458.

³⁷ A word coined by G. B. about excessive patriotism.

³⁸ *Brevveksling*, III, p. 414.

³⁹ *Ibid.*, IV, p. 54.

great literature, no Bacon, no Locke, no Voltaire, no Lessing, and you can only harvest what your ancestors have sown. After all you Norwegians had Wergeland, we only had Oehlenschläger⁴⁰.

To the Swedish writer Gustaf af Geijerstam Brandes wrote in 1883:

To me the misfortune of Swedish literature is not so much the fact that Sweden has a Literary Academy — Henrik Ibsen once said: How will they manage to get a literature when they have an Academy? — but the fact that in Sweden it is far too easy to become famous. Someone writes one or two small volumes, and everybody knows his name, yet another volume, and he has a reputation, a few poems now and then, he is famous⁴¹.

Once, after Werner Söderhjelm had suggested that Brandes ought to receive the literary Nobel Prize he replied in July 1907:

You are almost making fun of me when you mention the Nobel Prize. Do you realize that it is awarded by the Swedish Academy, and by Wirsén⁴², who has written five hundred articles against me? Year after year one single foreigner, Anatole France, has recommended me for the Prize. But, as Karl Warburg said to me, this did not exactly make any great impression⁴³.

Altogether Brandes tended to view the human race with profound pessimism. From Berlin he wrote to Björnson in June 1879:

Spiritually Germany is on the decline ... The *bourgeoisie* and their authors represent, at least partially, *causa victrix* and fall asleep over it. What little idealism there is here is to be found only in socialism, which in its present form cannot or will not lead to any beneficial results. The slaves are the only ones worth their salt at present, and they have the power and the ability to make sacrifices⁴⁴.

⁴⁰ *Ibid.*, IV, pp. 121-2.

⁴¹ *Ibid.*, VI, pp. 166-7.

⁴² For many years C.D. af Wirsén was the Secretary of the Swedish Academy.

⁴³ *Brevveksling*, VII, pp. 273-4.

⁴⁴ *Ibid.*, IV, pp. 82-3.

Brandes' general disillusionment with and contempt of the human race comes out in many explosive outbursts in his letters; this extract from a letter to Ellen Key, written in April 1897, is a typical example:

I seem to myself to be like a bombarded city; I am being bombarded with letters, with importunities, with invitations, with requests to do this for someone and to do that for someone else, to go to Germany or to England to lecture, to speak on behalf of now one society, now another, to work and co-operate and co-operate once again — it makes me so sick with the terrible monster we call our neighbour that I shut myself up in silence and founder in contempt of the human race⁴⁵.

Time and again Georg Brandes was told that he was a Jew, not a Dane, and anti-semitism was one of the weapons used against him during the whole of his literary career. In September 1881 he wrote to V. Pingel, one of his relatively few Danish allies, one of the founders of the radical « Studentersamfundet » in 1882 and its first President:

As a result of the brutal attitude of the public it is a fact that during the last quarter of the 19th century a person of Jewish descent is not reckoned to belong to the nation into which he was born and whose language he writes. The combined efforts of the clergy and of conservatism have succeeded in fanning the flames of the old racial hatred. It is now spreading everywhere in Germany. In Denmark fuel is added to it from various sides, and I shall not live to see its end⁴⁶.

He wrote in almost identical terms to Kielland at the same time and added:

Whenever I go through Heine's books I arrive at the conclusion that Europe had progressed further in 1830 than it has now. Heine really was a great man⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, VII, p. 166.

⁴⁶ *Ibid.*, III, p. 335.

⁴⁷ *Ibid.*, IV, p. 334.

And from Berlin Brandes wrote to Pingel in November 1883:

Anti-semitism spreads like wildfire among all the imbeciles in Scandinavia as well as here in Germany. When I return from Berlin I shall open up the anti-German campaign against everybody with the letters ch, nn or suchlike in their names. Rudolf Schmidt⁴⁸ and Drachmann⁴⁹ will both have to be transported to the great *Vaterland*. If I am going to be deported to Palestine, at least I want company for part of the way. Rudolf Schmidt will have to go into the cattle waggon, Drachmann into the compartment marked « For Women »⁵⁰.

But at the time when « Studentersamfundet » was going to be founded Brandes warned Pingel about the verbosity of Jewish speakers. I quote his warning words to Pingel in 1882:

You must do whatever you can to make the Jews shut up. I am not suggesting that they should actually be driven out, as in Russia. But it is absolutely essential that pitch plasters should be handed out to them with a firm request to shut up one another and to shut up individually. Your main problem is not whom to select as speakers, but how to manage to get 9 out of 10 Jews to remain silent. I myself would be quite prepared to make a solemn vow of eternal silence if I thought this might help « Studentersamfundet ». But I suppose it is no good⁵¹.

Brandes admired some individual Jews, such as Heine, Lassalle and Disraeli, but he was scornful about Zionism and had many misgivings about the Jewish race. In December 1893 he wrote to Alexander Kielland:

Here in Denmark, during the reign of political infamy which has suppressed everything of value, the minds of young people are

⁴⁸ RUDOLPH SCHMIDT (1836-99) was an opponent of Georg Brandes whose criticism of Brandes was not free of anti-semitism.

⁴⁹ HOLGER DRACHMANN (1846-1908), who had previously been an ardent supporter of Brandes, had now turned against him, and there was also a suggestion of anti-semitism in his attacks on Brandes.

⁵⁰ *Brevveksling*, III, p. 361.

⁵¹ *Ibid.*, III, p. 356.

decaying. Young Jews allow themselves to be re-baptized in the Roman Catholic manner in St. Peter's, and young ladies nowadays often swear by religion — things are exactly as they were during the early period of German Romanticism⁵².

Brandes never concealed the fact that he was an atheist, but he also realised that the fact that the so-called « modern break-through » had been denounced as consisting of a bunch of malicious freethinkers had resulted in a religious backlash in Scandinavia. In May 1880 he wrote to Björnson:

In Denmark as well as in Norway the struggle for enlightenment has provoked an extremely powerful quasi-religious reaction. The Copenhageners say about me that I have already managed to build 5 churches in Copenhagen. It is a heavy responsibility, but I am afraid it is true, and even though I may have revolutionized our literature this is no real compensation as long as the teaching and education of the young remain unchanged. — All political matters are of minor importance as long as the main issue of the struggle remains: clerical *versus* anti-clerical⁵³.

In April 1880 he wrote to Kielland:

Good books will only be favourably received in Scandinavia when — in about 500 years' time — the instruction of children has been taken out of the hands of the clergy, and when the young generation will immediately be introduced to progressive writers — and this is indeed a long way away ...⁵⁴

18 months later he again wrote to Kielland:

We Danes suffer mainly from the spiritual syphilis called Protestantism. It gradually takes away from people their dauntlessness, their voice, their productiveness and their strength, and it is passed down from generation to generation just like the other physical disease. And nowhere does it thrive as well as in Scandinavia⁵⁵.

⁵² *Ibid.*, IV, p. 372.

⁵³ *Ibid.*, IV, p. 122.

⁵⁴ *Ibid.*, IV, p. 280.

⁵⁵ *Ibid.*, IV, p. 332.

In December 1893 he wrote to Ellen Key about a neo-religious reaction he had observed in Norway:

In Norway an army of young people advances, shielding behind a wall of dancing tables, a generation by whom spiritualism and mysticism are taken dead seriously. I prefer the Salvation Army⁵⁶.

In his letters Georg Brandes often expressed deep pessimism about the state of Danish literature in his own time. Thus in March 1878 he wrote to Björnson:

The entire Danish literature from the conservative writers to what used once upon a time to be the radical writers have now been granted a Civil List pension, so that it is a good thing that there is at least one person who does not receive such a grant. I cannot imagine a more contemptible situation than this one. What spiritual life, what kind of courage can you expect from a literature written by men who write begging letters to the government? Things have gone so far that I (who am supposed to know Danish literature) have got to know the names of writers from the Civil List, have seen names there for the first time, names of manikins as well as names of crones⁵⁷.

In May 1878 he wrote to Björnson:

What is going to happen to Denmark, in politics and in literature?... Since there isn't any longer any progressive paper or any progressive journal, and since strength of character is a plant which doesn't thrive on Danish soil, the group of young men I tried to gather together are gradually being lured into the fatuous but all-powerful press; one writer after another asks for forgiveness, they accommodate themselves, and the spiritual level of the country sinks inch by inch⁵⁸.

When Björnson had suggested in a letter that Brandes was interested only in 'modernism' in literature, he replied in May 1878:

You are gravely mistaken if you think that I am only tempted by that which is new, that which is strongly spiced. I am a great

⁵⁶ *Ibid.*, VII, p. 147.

⁵⁷ *Ibid.*, IV, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, IV, pp. 50-51.

friend of both Aeschylus and Shakespeare, of Aristophanes and Molière. But I am on my guard against everything that is provincial; provincialism is the generally accepted ideas to the second power, and we Scandinavians are up to our necks in provincialism⁵⁹.

And in a letter to Strindberg, written in January 1889, Brandes wrote of

the great hospital of sick, wounded, exalted and vain fools which we call literature⁶⁰.

In political matters Brandes became increasingly anti-democratic in his views. In January 1888 he wrote to Sophus Schandorph:

As far as I am concerned I have always taken a different line from the rest of you (and have had to suffer for it) in so far as I have never been, nor will I ever become, a democrat. In political matters I have only one god: Cæsar, and one character I abhor: Brutus, that stupid usurer who was able to do no more than plunge his knife into a great man⁶¹.

So it is no wonder that a few months later he could write to the same correspondent:

There is a German philosopher, resident in Italy, whose work I am studying at present. His views are in such strong agreement with mine that I find him excellent, in fact the only contemporary philosopher for whom I have any use. We have been in contact with one another for a couple of years. His name has an awful ring, and so far he is completely unknown. His name is Friedrich Nietzsche. But he is a genius⁶².

And to the Swedish writer Ellen Key, whom he was very fond of, Brandes wrote in June 1893:

I cannot truthfully be called a democrat, for my life has made me contemptuous and frightened of majority decisions, and I find it

⁵⁹ *Ibid.*, IV, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.*, VI, p. 297.

⁶¹ *Ibid.*, III, p. 233.

⁶² *Ibid.*, III, p. 234.

sad that according to modern doctrine so-called progress is dependent on majority decisions. At the same time I freely admit that theoretically no better system has yet been invented as a safeguard against the arbitrariness and capriciousness of a monarch or an oligarchy; but all the same the system is pretty awful⁶³.

Some of his letters to Ellen Key are both very candid and very amusing; when writing to her he was not afraid of being witty at his own expense. Thus he wrote to her in November 1897 a letter in which he spoke jokingly of his own long nose. He then went on:

And why did the good Lord give a man a long nose? Well, so that girls and married women could lead him by the nose. My first love left me for an Italian mule-driver who could neither read nor write, and this was after she had lived with me for several years and told me over and over again that she would never be able to love anyone else after me. This, altogether, has been the type of my erotic adventures⁶⁴.

The last quotation is this mosaic is an extract from a letter to Alexander Kielland in August 1879 in which Brandes referred to his own rôle as a literary critic, when he wrote:

To a large extent it has been my lot in life to attempt to blow embers in other people into a flame. It is no lofty position in society, it is the activity of a stoker — but then the stoker is happy when the fire burns⁶⁵.

ELIAS BREDSORFF
Università di Cambridge

⁶³ *Ibid.*, VII, p. 141.

⁶⁴ *Ibid.*, VII, p. 173.

⁶⁵ *Ibid.*, IV, p. 262.

PER LA STORIA DI UNA METAFORA:
WURD (CON UNA IPOTESI SU URÐARBRUNNR)

I

Forse non è che gli studiosi ottocenteschi abbiano sempre saputo leggere le glosse altomedievali in « lingua quarta » con la prudenza e il discernimento che erano mancati di norma ai destinatari più prossimi di quelle glosse. Costoro, pur di avere il corrispondente in vernacolo di un vocabolo latino, si servivano a cuor leggero di ogni equivalenza che risultasse istituita, non badando o non sapendo che non era valida se non rispetto a un determinato contesto, e nel suo ambiente e nella sua età. È la metalepsi in cui si cadde quando — ai tempi della riscoperta del patrimonio linguistico e letterario medievale — si prese per buona in senso assoluto la parificazione, in certe glosse antico altotedesche, di *wurt* con *fatum* e quindi, *tout court*, col Destino germanico. Non saprei indicare un altro equivoco che abbia fatto più epoca, che si sia mantenuto più a lungo! Dai trattati di religione germanica antica, alle storie delle letterature germaniche medievali, ai commenti di opere della letteratura e dell'arte (almeno fino a Dürer!): sul tema del Destino si è venuta intessendo una fittissima trama mitologica e formando di tanto in tanto anche una aberrante filosofia del Destino germanico, che ha poi il culmine in un profluvio di saggi « storico »-culturali degli Anni Trenta (il vero clima da « euforia del destino »). E i guasti causati, specie in sede di storiografia e d'interpretazione letteraria, continuano tuttora a farsi sentire.

Un esempio specifico. Almeno dalla metà del secolo scorso ha tenuto desta l'attenzione il frequente ricorrere del termine *wurd* (celebrato o incriminato di essere pagano

fino in fondo, per via di quell'equivoco iniziale), in una messiade cristiana, l'*Heliand* antico sassone. E non sto a riferire, nemmeno per cenni, le conseguenze negative molteplici, per le illazioni che ne sono state tratte (nel giudizio sulla evangelizzazione dei Germani; in tema di sopravvivenze del paganesimo ecc.). Faceva specie che fosse proprio un poema del genere a concedere tanto spazio a *wurd*, in un susseguirsi di passi che menzionano prima la « Wurd » e da ultimo Dio. Lo spicco di *wurd* sullo sfondo innegabilmente cristiano dell'opera, induceva il maggiore storico letterario del Medioevo tedesco, Helmut de Boor, a considerare questa compresenza sincretistica come portata da un insopprimibile istinto atavico, in quanto il poeta del *Heliand* avrebbe « ancora il Destino nel sangue »¹. Alla « Wurd » di un *Heliand*, nella sostanza intima, pagano, si è riservata un'ultima grande apoteosi nell'omonimo, ben noto libro di un germanista italico, Mittner (1955)², libro che ha la sua giusta collocazione ideale negli Anni Trenta, gli anni in cui realmente l'autore lo aveva pensato e preparato.

Col crollo del Terzo Reich era venuta a cessare, in Germania, l'infatuazione « fatalistica », come perdeva terreno la tendenza a una interpretazione in chiave germanica delle opere medievali. E Johannes Rathofer, in un massiccio volume del 1962³, fondamentale per le ricerche sul *Heliand*, vede ormai chiaramente e dimostra con dovizia di prove che la messiade in antico sassone è ineccepibile dal punto di vista dell'ortodossia cristiana e che in essa non c'è posto, accanto a Dio, per il Destino in quanto forza autonoma e in possibile antagonismo con Dio. Anche Rathofer, però, parte dal presupposto di una concezione germanica antica del Destino; anzi, tutta la cosiddetta « terminologia fatalistica » del *Heliand* costituirebbe il residuo più notevole del

¹ H. DE BOOR, *Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung, 770-1170*, München, 1949, p. 60.

² L. MITTNER, *Wurd. Das Sakrale in der altgermanischen Epik*, Bern, 1955 (= Bibliotheca Germanica, 6).

³ J. RATHOFER, *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form. Vorbereitung und Grundlegung der Interpretation*, Köln-Graz, 1962 (= Niederdeutsche Studien, 9).

paganesimo nel suo lessico⁴. Ma l'uso di *wurd*, « termine 'epico-sacrale' (Mittner) che svegliava antiche reminiscenze »⁵, deve impegnare l'interprete, secondo Rathofer, ad essere molto attento al contesto, in modo da far risultare il cambiamento profondo della parola. Parola pagana d'origine, indispensabile all'autore del *Heliand* per rendere abbastanza adeguatamente l'idea biblica del *tempus* o dell'*hora*, cioè « l'ora della morte di Cristo fissata da Dio »⁶: « il destino » non sarebbe più una costrizione che viene dal di fuori, ma una libera scelta fatta da Cristo nell'accettare il piano salvifico voluto dal Padre. Sempre secondo Rathofer, la « terminologia fatalistica antico sassone » servirebbe anche a rendere comprensibile all'uomo germanico l'aspetto coercitivo insito nella vita e nella Passione di Gesù Cristo, espresso dal biblico *oportet*^{6bis}.

La « Wurd » si cristianizza, in Rathofer, « per la contraddizione che nol consente », ma continua ad essere « la Wurd » e non *wurd*; e i risultati da lui raggiunti per via d'esclusione possono riuscir persuasivi circa i contenuti di fede, così, nelle grandi linee, ma l'esame delle posizioni dottrinali avrebbe bisogno di trovare conferma nel mezzo linguistico, in un discorso più specificamente linguistico-letterario. Rathofer era il primo, del resto, a riconoscere la necessità d'una ricerca monografica in grado di stabilire l'esatto valore semantico della « Schicksalsterminologie » nel *Heliand*⁷.

Alcuni anni dopo, nel '69, esce il libro di Gerd Wolfgang Weber sul concetto di destino nelle letterature antico inglese e norrena⁸, che coraggiosamente contrasta l'invetrata tesi di un fatalismo germanico, di una credenza, comu-

⁴ Ivi, p. 130.

⁵ Ivi, p. 147.

⁶ Ivi, p. 151.

^{6bis} Ivi, p. 162.

⁷ Ivi, p. 133.

⁸ G. W. WEBER, *Wyrd. Studien zum Schicksalsbegriff der altenglischen und altnordischen Literatur*, Bad Homburg v.d.H., 1969 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 8).

ne a tutti i Germani, in una potenza fatale, « Wurd »: l'elaborazione del concetto di destino è qualcosa, semmai, che i Germani recepiscono dalla tradizione tardoantico-cristiana. Ci sono nel libro delle nuove esigenze molto significative, anche se non sono perseguite con coerenza: così, se Weber mostra di disapprovare il convincimento di Gehl⁹ secondo cui bastava uno sguardo alla terminologia fatalistica propria di tutta l'area germanica a comprovarne l'origine dall'antico paganesimo, non per questo mette poi in dubbio che la parola venga dal protogermanico¹⁰. Pertanto il suo acutissimo rilievo che le testimonianze relative a *wyrd-wurd-wurt-urðr* hanno una distribuzione storico-geografica differente, e sono legate anche a generi letterari e a tradizioni culturali specifiche, resta del tutto infruttuoso (è anche in contrasto con quanto detto or ora, quando opera con una — non mai esistita — letteratura germanico occidentale)¹¹. Il libro di Weber, pur così ricco di nuove prospettive, s'è posto male il problema: che non deve essere quello del concetto di destino, ma quello del concetto di *wyrd*, molto più ampio, come vedremo.

La tesi di Weber, occasionata dal suo studio del concetto di destino specie in re Alfredo, non poteva mancare di suggerire una ricerca filologica su *wurd* e altre denominazioni « fatalistiche » nel *Heliand*, tanto più che Rathofer ne aveva sottolineato l'imprescindibile necessità. La ricerca è di Albrecht Hagenlocher¹², che a proposito di queste denominazioni obietta polemicamente a Rathofer con la sapienza di Weber, che non si possono considerare come facenti parte di una « heimische sakrale Terminologie », in

⁹ W. GEHL, *Der germanische Schicksalsglaube*, Berlin, 1939, p. 241.

¹⁰ WEBER, op. cit., p. 148.

¹¹ Ivi, p. 18 e sgg.

¹² A. HAGENLOCHER, *Schicksal im Heliand. Verwendung und Bedeutung der nominalen Bezeichnungen*, Köln-Wien, 1975 (= *Niederdeutsche Studien*, 21), su cui rimando alla mia nota in « *Studi Germanici* » (prossimi fascicoli): *L'ultimo libro sul Heliand: in declino la filologia antico sassone?*

quanto nessuna fonte ci attesta una credenza nel destino presso gli antichi Sassoni. E alludendo al circolo vizioso creato per via etimologica, quando si deduceva dalle corrispondenze linguistiche pangermaniche l'esistenza di un culto comune del Destino, Hagenlocher scrive: « Das Primäre war das Wort, nicht die Sache, denn für diese gibt es außerhalb der Belegstellen fast keinen Anhaltspunkt »¹³. In realtà anche Hagenlocher accetta poi se non la « cosa » almeno la « parola », senza che gli venga mai in mente di chiedersi se in mancanza di testimonianze su quella, non sia consigliabile sottoporre a verifica questa. E partendo dalla parola strettamente connessa con la « cosa », compone anche lui un ennesimo libro non su *wurd* ma sul destino. E la concretezza dei passi del *Heliand* diventa per Hagenlocher — in un'analisi testuale sincronica — il canovaccio di una ricostruzione dei rapporti fra l'uomo e il destino, fra Dio e il destino nella messiade antico sassone. È una interminabile fuga della filologia nel comodo rifugio d'un sistema prefabbricato di posizioni concettuali, avulse dai testi. La conseguenza di questo procedere è che il proposito del libro — giusta il sottotitolo e l'introduzione —, di stabilire il valore semantico delle designazioni nominali relative al concetto di destino, non risulta perseguito nel corso dell'opera, e si trasecola quando nelle conclusioni l'autore dichiara che forse è irrealizzabile¹⁴. Ma anche per un altro aspetto, nelle conclusioni del volume ci troviamo di fronte quasi a una smentita di un atteggiamento iniziale: Hagenlocher sostiene non potersi escludere che *wurd* abbia avuto in età antico germanica una rilevanza religiosa¹⁵. E qui, più che una contraddizione in termini di logica, vedrei il segno di una volontaria parziale rinuncia compromissoria verso gli accesi sostenitori del Destino pagano e pangermanico, a meno che non sia l'involontario riaffiorare nella coscienza dell'autore d'una convinzione ormai archetipica. Inestirpabile, se non a costo di traumi! Se così fosse, vorrei insinuare (ancora

¹³ Ivi, p. 24.

¹⁴ Ivi, p. 217.

¹⁵ Ivi, pp. 220-221.

per scherzo) che l'impresa di una demitizzazione 'dissacrante' della « Wurd » non può avvenire che di mano straniera.

II

Posso richiamarmi ad alcuni antefatti. Nel tradurre *wewurt* del *Hildebrandslied* mi lasciavo docilmente guidare da una visione d'insieme e da una diversa interpretazione del poemetto, ripudiando il « destino » o il « fato » di versioni italiane e tedesche e nederlandesi, e rendevo con « ora funesta »¹⁶. Posto di fronte, poi, al problema del germanesimo e del Cristianesimo nel *Heliand*, approfondivo con una esegesi in contesto, immanente all'opera letteraria, alcuni passaggi caratteristici, contraddistinti da « terminologia del destino », e polemizzando con Mittner (e in parte con Rathofer) mi persuadevo che il Destino non c'entrava affatto e il significato di *wurd* era piuttosto da ricercare in prossimità di « tempo » o del « Tempo », o di una *plenitudo temporis* stabilita dalle leggi della caducità umana¹⁷. Provvisoriamente concludevo col mettere in risalto l'esperienza in *Heliand* d'una forte tensione per l'attesa, l'eccezionale sentimento del tempo che fa avvertire le scadenze con insolita vivacità, l'indugio del poeta sull'aspetto temporale e fenomenologico delle realtà umane, anche dove gli scritti neotestamentari non gliene danno il pretesto¹⁸. Altri raffronti mi mostravano che *wurd* nel *Heliand* significa anche, pari pari, ciò che indica *hora* nella Vulgata. E collegare *wurd* del v. 2477 — considerato da tutti come un omofono, dal significato ben diverso, di *wurd*, « Destino », di sette ben noti luoghi del *Heliand* — a *wurd* di quei setti

¹⁶ F. DELBONO, « *Dichtung und Sprache des Mittelalters* » di F. Maurer, in « *Studi Medievali* », 3ª Serie, 5 (1964), p. 273.

¹⁷ Id., *La letteratura catechetica di lingua tedesca (Il problema della lingua nell'evangelizzazione)*, in *La conversione al Cristianesimo nell'Europa dell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1967 (= *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XIV), pp. 712-713.

¹⁸ Ivi, p. 715.

luoghi, mi sembrò un'operazione naturale e insieme rivoluzionaria, per cui emergendo da *wurd* del v. 2477 il senso così specifico di « stagione », lo si univa inconfutabilmente alla nozione di tempo, che negli altri passi poteva sempre essere messa in dubbio o rifiutata per sospettosa cautela. L'immediata conseguenza che ne traevo, era che *wurd* non è un termine dell'antica religione germanica¹⁹, ed è da esaminare sul piano del linguaggio poetico della messiadica sassone²⁰.

Questi spunti pubblicati quasi con una fretta sommaria e sparsi in sedi diverse, vengono qui sviluppati con sistematicità e corredati del materiale giustificativo. Alla tesi principale si aggiungerà una coroncina d'altre tesi 'ereticali', nel frattempo maturate.

III

Il termine *uurd* del v. 2477²¹ ha nei glossari del *Heliand* un lemma proprio; considerato come un ἄπαξ λεγόμενον, viene inteso nel senso di « terreno » non senza avvertire l'anomalia del significato, dato che non trova appoggio in dialetti germanici, il coevo anglosassone, dove *weord/wyrd* vale « recinto entro cui sorge un edificio », o il norreno con *urð*, « pila di pietre, terreno sassoso ». Ma ad una simile eventuale discrepanza si potrebbe in qualche modo passare sopra, se *uurd*, « terreno », si collocasse dentro la storia dello sviluppo linguistico che dall'antico sassone va al medio bassotedesco. Ora invece, nelle più antiche testimonianze *wurd* (che fa parte evidentemente della terminologia giuridica locale, tant'è vero che la parola viene riportata come termine tecnico nei documenti in latino) indica una qualsiasi proprietà immobiliare recintata, di qualsiasi ampiezza e

¹⁹ F. DELBONO, *Heliand, Poema Saxonicum seculi noni*, in « *Teoresi* », 22 (1967), p. 344 e sgg.

²⁰ Id., rec. a J. Rathofer cit. sopra alla nota 3, in « *Studi Medievali* », 3ª Serie, 10 (1968), p. 1238.

²¹ Il *Cottonianus* legge *uurth*.

per qualsiasi destinazione, area da pascolo o per i coltivi, così come per edificarvi sopra, o per ricavarne cortili, piazzali ecc., bene spesso un terreno privato già coperto o edificabile: quindi, non necessariamente e non sempre un fondo rustico. Chi legga attentamente la voce *wurt* nel « Grimm »²², nota che le cose sono più complesse di quanto non abbia creduto, in un lavoretto scolastico, Elizabeth J. Thomas²³: cioè, è arbitrario sostenere che nel medio bassotedesco *wurd* indichi sic et simpliciter « a fenced-in farmstead » e che quindi si possa assumere senza troppa esitazione, per l'uso della parola nel *Heliand*, il senso di « farmland ».

Ma difficoltà ancor ben maggiori a intendere — come si suole — « Boden, Ackerland » o « farmland », vengono dall'esame di tutto l'episodio in cui è inserito il v. 2477. Gesù, richiestone dai discepoli, spiega il senso della parabola del seminatore (o meglio, della semente che cade in punti diversi della superficie, adatti o inadatti a far germogliare il seme), parabola precedentemente narrata (fittea XXIX). Qui, l'ordine con cui San Matteo e il *Diatessaron* di Taziano presentano la quadruplica casistica, non viene mantenuto; il poeta del *Heliand*, subito dopo il primo esempio — dei chicchi di grano capitati su di una superficie pietrosa — porta quello dei chicchi caduti sulla fertile zolla:

Sum it eft an land bifel,
an erđun ađalkunnies: bigan imu aftar thiu
uuahsen uuánlico endi uurteo fāhan,
lōd an lustun: uuas that land sō gōd,
frānisco gifehod. (vv. 2394b - 2398)²⁴.
« Qualche seme invece cadde su terra, su zolla di nobile specie:
cominciò poi a crescere meravigliosamente e a metter radici,
si sviluppava con rigoglio: era così squisita quella terra, sovra-
namente dotata ».

²² *Deutsches Wörterbuch* von JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM, Hrgg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, XIV. Bd., Leipzig, 1964, col. 2323 e sgg.

²³ E. J. THOMAS, *Old Saxon « wurth » and its Germanic Cognates*, in « Archivum Linguisticum », 12 (1960), pp. 35-39.

²⁴ I passi vengono citati secondo *Heliand und Genesis*, Hrgg. von O. BEHAGHEL, 8. Aufl. bearbeitet von W. MITZKA, Tübingen, 1965 (= Altdeutsche Textbibliothek, 4).

Nella parte corrispondente della spiegazione successiva di questo caso (fittea XXX), non si fa più dipendere l'attecchimento e lo sviluppo dalla buona qualità del terreno, anzi non se ne parla più, ma in contrapposto con la « dura pietra » (*an hardan stēn ođanuuardan*, v. 2390; *an themu stēne uppan*, v. 2454) del primo esempio si presuppone che il seme raggiunga il suo « elemento naturale », la sua « sede naturale », il suo « alvo » (cioè, che cada su di un suolo non sassoso). Con « alvo » rendo *gikund*, che è congettura di Eduard Sievers adattata all'anglosassone *gecynd*, « natura », tra le varie supposizioni intese a sanare l'inevitabile corruzione (il *Monacensis* ha *gikrund*, il *Cottonianus* legge *gegrund*) la sola plausibile anche per ragioni del verso allitterante. Intendere per *gikund* « passende Art (des Bodens) », come si continua a fare su la scia di Sievers, è impreciso, è dire troppo e cosa diversa. Se però la qualità del suolo sembra passare in secondo piano, il poeta allarga la visuale con un richiamo di altri fattori favorevoli, o indispensabili, alla crescita del grano, come ben poteva sapere un monaco del IX secolo²⁵. Su terra e non su pietra deve cadere, ma la semina non può avvenire se non alla stagione opportuna, e poi ci ha da essere l'alternanza di bagnato e d'asciutto, con l'alternarsi della pioggia e del sole (stagione astronomica e tempo meteorologico: l'affinità di senso è sottolineata dall'allitterazione che li tiene uniti):

Than brēdid an thes breostun that gibod godes,
thie lubigo gilōbo, sō an themu lande duod
that korn mid kīdun, thar it gikund habad
endi imu thiu uurđ bihagod endi uuederes gang,
regin endi sunne, that it is reht habad (vv. 2474-2478).

L'interpretazione corrente vuole che *uurđ*, « terreno », sia un varians rispetto a *gikund*, « terreno adatto »; ma come invocare la *variatio*, senza che ci sia il costrutto sintattico che sempre l'accompagna? Inoltre: come si è visto, *gikund*

²⁵ È molto probabile che l'autore del *Heliand* si sia formato nell'abbazia di Fulda, cfr. anche DE BOOR, op. cit., p. 57.

non è « (qualità adatta del) terreno », ma è semplicemente l'« alvo » che riceve il seme (la terra, in contrasto con la dura pietra). Pertanto *gikund* esclude in maniera assoluta un qualsiasi richiamo aggiuntivo alla qualità del terreno, che sarebbe fuori dell'inquadramento dato al brano: « Allora s'espande nel petto di costui il comandamento di Dio, la sollecita fede, come il grano prospera nel campo, quando ha l'alvo e graditi gli son la stagione e l'andamento del tempo, pioggia e sole, di modo che ha il suo giusto ».

Nella poesia anglosassonica intitolata *Resignation* dall'edizione Krapp-Dobbie, c'è un verso in cui *wyrd* — tanto nettamente come avviene per il passo del *Heliand* — significa « stagione ». Ma c'è in anglosassone — e nessuno se n'è mai accorto — una locuzione che lega indissolubilmente *wyrd* all'idea di tempo: *wyrde bidan, hwonne*, « aspettare (il tempo) che ». Il passo di *Resignation* suona:

Wudu mot him weaxan, wyrde bidan,
tanum lædan... (vv. 105-106a)²⁶.

« L'albero deve crescere, aspettar la stagione, espandersi coi rami »²⁷, dove « L'albero deve crescere » è rispetto a « (deve) aspettar la stagione » un comune ὕστερον πρότερον.

Dopo tale risultato il problema diventa piuttosto quello di documentare uno svolgimento semantico da *wyrd*, « tempo », « ora », a *wyrd*, « fortuna fatalis », « fatum » (in re Alfredo e prima di Alfredo), svolgimento che non esclude la coesistenza delle due accezioni.

IV

Arrivati qui, si potrebbe credere che basta affidare la ricerca del significato di *wurd* alla sola esegesi filologica,

²⁶ *The Exeter Book*, ed. by G. PH. KRAPP and E. V. K. DOBBIE, Third printing, New York-London, 1966 (= *The Anglo-Saxon Poetic Records*, 3), p. 218.

²⁷ Ma cfr. MITTNER, op. cit., p. 158: « Hier wie sonst nirgends in der altgermanischen Dichtung ist die Wurd das organische Schicksal ».

restando incuranti del problema dell'etimologia. Tanto, la prassi dimostra che se l'approccio esegetico fallisce, anche l'etimologia ne risentirà nella scelta delle tracce da seguire. Alludo alla tesi di Otto Bringleb che partendo astrattamente da *wurd*, « destino », ne cercava l'etimo nella radice stessa di *wahr*, « vero », col significato fondamentale di « ciò che resta fisso »²⁸. Ma soprattutto penso alla tesi di Vittore Pisani che si muove dalla stessa equazione, e appoggiandosi a un passo del *Beowulf* (letto nelle citazioni di Mittner), in cui evidentemente pensa di scorgere una figura etimologica, collega *wurd* a *Wort*, « parola », che starebbero tra di loro come lat. *fātum* sta a *fās* (« come *fās* è la decisione degli dèi..., e *fātum* è la parola degli dèi divenuta sentenza irrevocabile per la sorte di tutti gli esseri, così è la **wurdi...* »)²⁹.

Vero è che anche l'etimologia più comunemente accettata, procede dall'identica ipotesi di *wurd*, « destino »; secondo questa etimologia, **wurdi-* è uno dei pochi antichissimi deverbali astratti femminili in *-i*, da **werþan* (> ie. *uert-* « volgere », « girare »), lat. *vertere*: il significato originario di *wurd* sarebbe — secondo Gehl — « il divenire » (se non addirittura « die Wendung », « la voltata », « il giro »): in *wurd* l'accadere venne inteso come « destino »³⁰. Non dissimile la spiegazione di Mittner: « in Wirklichkeit enthält... sowohl *wyrd* als *weorþan* die Bedeutung « schicksalhaftes Geschehen » und die Bedeutung « plötzlicher Umschlag, Wende »... Die Wurd kann also eine plötzliche Schicksalswende und eine Schicksalserfüllung bezeichnen »³¹. Analogo il parere di Weber, per cui il significato basilare di « accadimento » (che a dire il vero sembra essere uno dei più frequenti in antico inglese) si sarebbe poi specializzato in quello di « destino » (« 'Geschehen' wird wesensmäßig als 'Todesgeschehen' zu 'Geschick' »)³², che è la pro-

²⁸ O. BRINGLEB, *Ahd. Wurt*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 67 (1942), pp. 10-11.

²⁹ V. PISANI, *Wurd*, in « Paideia », 13 (1958), p. 108.

³⁰ GEHL, op. cit., p. 29.

³¹ MITTNER, op. cit., p. 91-92.

³² WEBER, op. cit., p. 148.

spettiva inversa rispetto all'opinione un tempo diffusa che l'antico concetto di Destino si fosse sbiadito per effetto del Cristianesimo, scadendo a denominazione di « avvenimento ».

Questi tre ultimi tentativi, pur con le riserve che a ciascuno toccano o quanto al metodo o quanto al merito, stanno a dimostrare, nel deciso porre *wurd* > *werðan*, che un incontro più diretto con le fonti facilita anche un migliore orientamento in fatto di etimologia. L'aver acquisito — come ritengo — sui testi, per *wurd*, l'idea di tempo, permette poi di stabilire un più perfezionato, più motivato nesso tra *wurd* e il suo ètimo, rende più perspicua l'intelligenza del passaggio da una nozione all'altra ancora in epoca preistorica. Cito da Giacomo Devoto: « La radice WERT... indica... il movimento circolare visto in posizione verticale, quale persiste nella formula indiana *vartate rathas* 'gira il carro' e cioè la ruota. Nel suo svolgimento ulteriore la radice si è a poco a poco generalizzata. Nel senso spaziale indica un volgere che non si completa nel cerchio concluso. Nel senso del tempo, indica la successione incessante quale, ancora caratteristica, si manifesta nel nome del dio etrusco-latino *Vertumnus*, il dio delle stagioni che si susseguono... »³³. *wurd* potrebbe dunque essere « il volgimento ininterrotto », o una sua fase parziale, che serviva a indicare il tempo nel suo scorrere: una metafora preistorica, come lo sono altre denominazioni temporali, *annus* per es. (« In AT si svolge la più antica definizione dell'anno, ATNO-, inteso precisamente come 'ciò che si svolge': il periodo completo delle stagioni che ritornano, come mostra ancora in età storica il valore del verbo sanscrito *atati* 'gira' »³⁴, oppure le parole indoeuropee dal ricostruito « YERO- che nelle lingue germaniche ha condotto a termine la sua rivolta, assumendo esso stesso il valore di 'anno', limitandosi invece a affermazioni parziali, nel greco 'stagione', nell'iranico 'primavera' »³⁵ (alla base di YERO sta la radice **ie-* 'andare', e

³³ G. DEVOTO, *Origini indoeuropee*, Firenze, 1962 (« Origines ». Studi e Materiali pubblicati a cura dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria), p. 199.

³⁴ Ivi, p. 295.

³⁵ Ivi. Devoto teorizza una contrapposizione tra AT e YER.

perciò in origine il suo senso doveva essere quello di « andamento », riferito a ciò che va avanti, il tempo, l'anno, oppure al cammino del sole). Tra gli esempi tipo *annus* e YER, *jar* portati da Devoto si sarebbe collocato molto bene anche *wyrd/wurd*; proprio sotto quella radice WERT che secondo lui nelle lingue germaniche era diventata addirittura non spaziale né temporale, ma soltanto il verbo del divenire generico³⁶: peccato! È invece una grossa fortuna che i sostenitori della dea Wurd non si siano mai accorti del *Vertumnus* etrusco-latino (*Vertumnus* non ci impegna a credere in una divinità germanica — nemmeno delle Stazioni o del Tempo —, quando non ne è testimoniata l'esistenza).

E poi devo dire: sebbene il termine *wyrd/wurd* si lasci inserire perfettamente per via ricostruttiva in una cornice preistorica indoeuropea, non è con ciò dimostrato che la parola viene davvero da una tale remota antichità. Ci sono ancora troppi problemi aperti sulla struttura del vocabolo (da alcuni, messo nel gruppo di astratti — tutti maschili — da verbi della 3ª classe apofonetica, tipo ted. *Wurf*, *Sprung*, *Fund*: *wurd* avrebbe cambiato genere successivamente, ma perché?; da altri invece, associato al tipo aat. *chumi*, *churi*). Ma soprattutto: se il termine fosse così antico e pangermanico, dovrebbe essere almeno un po' più uniformemente distribuito nelle aree dialettali germaniche altomedievali, mentre invece la stragrande massa delle testimonianze gravita attorno ai testi anglosassonici. Ora, questa circostanza potrebbe avere la sua ragione.

V

I testi poetici anglosassonici presentano una nomenclatura sviluppatissima nel campo delle denominazioni del tempo³⁷; è un folto numero di sinonimi ai quali ora si va ad

³⁶ Ivi, p. 199.

³⁷ Cfr. R. GRÜNER, *Die Verwendung der unbestimmten substantivischen Zeitbegriffswörter in der altenglischen Dichtersprache*, Phil. Diss. Zürich, Zürich, 1972.

aggiungere anche *wyrd*. Alla loro origine sta quasi sempre un'idea di movimento nello spazio. E taluni mostrano una sfaccettatura semantica molto affine a quella di *wyrd*: ricordo *þrag*, « tempo », « stagione », « felice occasione », « sfortunato avvenimento »; *þrag* è deverbale di *ðrægan*, « correre »; ricordo *sip*, « giro », « tempo », « destino », *cyrr*, « giro » e « tempo ». Sono metafore preistoriche o metafore d'età letteraria? E sono nate direttamente come metafore del tempo, oppure passando attraverso una forma con specificazione genitivale del tipo di *geara hwyrftum*, « nel corso degli anni » (*hwyrft*, « movimento », « volgimento »)? Uno studio di *wyrd* non potrà comunque essere fatto, d'ora in poi, se non nell'ambito più largo della terminologia, tutta più o meno metaforica, inerente al concetto di tempo. Da un tale studio — suppongo — potrebbe risultare che *wyrd* è una innovazione specifica del linguaggio letterario anglicosassone (poi presa a prestito da altri sistemi, altrove).

Non mancano indizi che parlano in questo senso. Difatti, se si toglie l'*Heliand* antico sassone con una percentuale nella frequenza di *wurd* paragonabile a quella della poesia anglosassone, alla cui tradizione l'*Heliand* è particolarmente vicino, nella letteratura antico nordica Weber ha contato per *urðr* 15 ricorrenze e in antico alto tedesco, a parte il *wewurt* del *Hildebrandslied* al v. 49, « 'wurt' nur als Glosse vereinzelt vorkommt »³⁸. Per la verità, in aat. il semplice *wurt* compare solo in talune glosse (rende *eventus/Eventus*; altrove sta a chiosare *fatum*), che sono ancora tutte da studiare (in relazione ai mss. che le contengono, alla provenienza e cultura dei glossatori ecc.), ma nei testi non c'è solo il composto *wewurt* del *Hildebrandslied*, ce ne sono altri tre. La *Benediktinerregel* aat. dell'inizio del IX secolo ha un caso di *farwurt* (per il lat. *interitus*), *forwurt* ha in un caso il *Tatian* aat. dell'830 ca. (traduce il lat. *detrimētum*), e Otfrid ha la variante *firwurt*. Inoltre, in Otfrid ci sono numerosissime volte i composti *giwurt* e in un paio di casi la sua negazione *ungiwurt*. In questi — sia detto *en passant* — trapela ancora, talvolta, ben riconoscibile, il le-

³⁸ WEBER, *op. cit.*, p. 19.

game originario con l'idea di tempo. I composti di *wurt* in Otfrid meriterebbero una ricerca a parte sullo sfondo di una considerazione generale del suo lessico, ora che si può riaffermare la loro appartenenza al simplex *wurt*, contro Gehl che aveva preso a giudicarli « nicht zugehörig »³⁹. Sarà possibile, forse, così, stabilire se siano penetrati nel tedesco dai glossari (che avrebbero utilizzato, nel clima di necessità e di sperimentazione linguistica che contrassegna l'aat., le composizioni anglosassoniche *forwyrd*, *gewyrd* e *ungewyrd*, come io sono incline a credere) oppure no. Per *wewurt* del *Hildebrandslied* non mi tiene un filo di dubbio: è un composto di tipica fattura anglosassone, come *weadæd*, *weaspel*, *weapearf* ecc.: non importa che le opere giunte fino a noi (porzione d'una sconfinata letteratura) non tramandino anche *weawyrd*⁴⁰. Il *wewurt* (che il codice di Cassel ci conserva nell'ortografia insulare, con la tipica runa ags. *wynn*) è il primo di cento particolari eloquenti (almeno per chi fa filologia riconducendo sempre i testi a una civiltà letteraria e ai costanti rapporti di dipendenza fra le letterature), che l'*Hildebrandslied* è una metafrasi dall'anglicosassone (a questo riguardo la cecità dei critici o è voluta, e allora come non detto, o se no è più tragica della cecità stessa di Hadubrand)⁴¹.

Che significa questo arcinoto *wewurt*, idoleggiato da intere generazioni di studiosi che ci vedevano il nome di una divinità pagana, in stridente contrasto o in sincretistica convivenza col Dio cristiano? Il culto del Destino germanico trovava qui il suo sfolgorante sostegno. E ancora per Bertau (n. 1927) *wewurt* è il simbolo del mondo germanico antico⁴². Interpretando da altra visuale, lo storico letterario inglese F. P. Pickering vede nelle parole di Hilde-

³⁹ GEHL, *op. cit.*, p. 248, nota 5.

⁴⁰ Per altro caso di termine anglosassone che si è conservato solo in adattamento aat., cfr. F. DELBONO, rec. a K. MATZEL, *Untersuchungen...*, 1970, in « Studi Germanici », 11 (1973), p. 367.

⁴¹ Sull'opinione qui espressa, si veda l'articolo che uscirà prossimamente in « Romanobarbarica », *Il 'mio' Hildebrandslied*.

⁴² K. BERTAU, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. I: 800-1197, München, 1972, p. 48.

brand una invocazione del Fato in chiave cristiana (pur dando a *wewurt* — ed è un progresso — la disimpegnata accezione di *infortunium*)⁴³. Weber, respingendo energicamente le arbitrarie interpretazioni di Mittner a proposito di questo come di altri passi, conclude, in linea con il suo mantellamento del destino germanico:

Auch hier wie in der gesamten westgermanischen Überlieferung steht keine Norne hinter 'wurt', die Hildebrand dieses Leid bei seiner Geburt bestimmt hätte, noch verdankt er es einer abstrakten Schicksalsmacht 'wurt': 'we-wurt' ist das «schlimme Geschehen», das ebenso wie das gute von Gott kommt⁴⁴.

Anche Weber cade poi però in una interpretazione fatalistica del brano, quando un poco più sotto precisa: « 'wewurt'... bezeichnet nur das unfaßbare Geschehen, das nach Gottes Willen geschehen soll ». Ma l'invocazione di Hildebrand al Dio onnipotente è proprio perché allontani da lui « un'ora funesta », *wewurt*; a Dio si aggrappa la sua speranza di poter evitare la lotta col figlio: l'« ora funesta » è questa lotta a cui il vecchio teme di andare incontro se Dio non compirà il miracolo di aprire gli occhi al figlio (« la cecità di Hadubrand » del noto articolo di Werner Schröder)⁴⁵. Qui « ora » è l'« ora della lotta » e la lotta stessa; si dice « ora » per alludere all'accadimento che capiterà in quell'ora. Che pertanto in *wyrd* accanto al significato di « ora » sia venuta a svilupparsi l'accezione di « accadimento », « avvenimento » (e questa possa quindi addirittura prevalere) è assai comprensibile.

⁴³ F. P. PICKERING, *Notes on Fate and Fortune (for Germanisten)*, in *Medieval German Studies*, Presented to F. Norman..., London, 1965, p. 7; e *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin, 1966 (= *Grundlagen der Germanistik*, 4), p. 119.

⁴⁴ WEBER, op. cit., p. 145.

⁴⁵ W. SCHRÖDER, *Hadubrands tragische Blindheit und der Schluß des Hildebrandsliedes*, in « *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* », 37 (1963), p. 481 e sgg.

VI

Il *wewurt* del *Hildebrandslied* e il *wurd* delle scene della Passione nel *Heliand*, sono stati accostati più di una volta: Mittner li confronta per il gusto di scoprire nell'autore del *Heliand* una specie di politeista, per insinuare che la facciata è diversa dalle intime convinzioni radicate ancora nell'avito paganesimo. Con un rimando al *wewurt skihit* del *Hildebrandslied* Mittner sostiene che il *Thiu uurd nâhida thuo* di *Heliand*, v. 5394b, riecheggia una formula d'età pagana⁴⁶. Ma *nâhida* e *skihit* sono solo delle innocenti metafore (per *nâhida* ci sono per di più precisi riscontri neotestamentari), senza implicazioni o sottintesi fatalistici. E *thiu uurd* è « il tempo », « il famoso strumento nelle mani di Dio », *mâri maht godes*; non coincide *uurd*, qui, con il « disegno di salvezza del Padre »⁴⁷, perché il piano salvifico ha bisogno del tempo per attuarsi⁴⁸, *uurd* è un suo mezzo (*maht godes* non è infatti « Gottes Macht », come ritengono i critici tedeschi, ma « Gottes Werkzeug »). Leggiamo l'intero periodo:

Thiu uurd nâhida thuo,
mâri maht godes endi middi dag,
that sia thia ferahquâla frummian scoldun (vv. 5394b-5396).

Con *middi dag* si precisa meglio la generica indicazione, ma la congiunzione *that* si ricollega al di là del dato puntuale, al di là dell'apposizione, direttamente con *Thiu uurd nâhida thuo*, principale che introduce la subordinata soggettiva esplicita, la stessa che troviamo usata altrove in rapporto col più comune *tîd*, « tempo »: *Thiu tîd uuas thuo genâhit*, / *that hie... uuison uuelda* (vv. 3981b-3983a); oppure *thô uuarð thiu tîd cuman*, / *that...* (vv. 787b-788a). Onde il senso (frainteso dalla totalità dei critici) è il seguente: « Si avvicinava il tempo — fulgido strumento di Dio — del mezzodi

⁴⁶ MITTNER, op. cit., p. 96.

⁴⁷ RATHOFER, op. cit., pp. 159-160.

⁴⁸ O. CULLMANN, *Cristo e il tempo. La concezione del tempo e della storia nel cristianesimo primitivo*, Bologna, 1966, p. 136.

[alla lettera: « e il mezzodì »: endiadi!], (il tempo), che (gli Ebrei) avrebbero eseguito il supplizio ».

L'espressione fin qui chiosata del v. 5394b e sgg., ha un preannuncio ai vv. 4778b-4780a:

Thiu uurd is at handun,
that it sô gigangen scal, sô it god fader
gimarcode mahtig.

che ricalcano lo stesso stilema: « È vicino il tempo che accadrà così come ha stabilito l'(onni)potente Dio Padre », dove caso mai *scal* — e non assolutamente *uurd* — comunica l'anticipazione profetica del piano di salvezza prestabilito, che è qualcosa di diverso da una necessità fatale⁴⁹. Ma ancora più a monte, incontriamo i vv. 4619b-4620a:

Thiu uurd is at handun,
thea tîdi sind nu ginâhid

che rappresentano la seconda delle tre volte in cui *uurd* esce dalla bocca stessa di Cristo (l'altra è al v. 4778 cit.; la prima è nella forma di plurale, *uurði*, al v. 4581, per questa v. più sotto): « L'ora è prossima, i tempi sono vicini » (*tîdi* — un plurale per il singolare, con effetto di solennità —⁵⁰ è il varians rispetto a *uurd*). Lo stilema *Thiu uurd is at handun* riprende il *Nu is iro dôd at hendi* del v. 2989. Ma Rathofer non è nel giusto quando dichiara che di quest'ultimo ha anche il senso⁵¹, perché *uurd* e *dôd* non sono interscambiabili.

Nei tre luoghi analizzati *uurd* non è eufemismo per « morte » (molto frequente tra le funzioni di *wyrd*). Al v. 4619, indica l'ora della Passione, al v. 4778, l'ora della Pas-

⁴⁹ A questo proposito sono preziose le osservazioni di RATHOFER, op. cit., passim, circa l'energia con cui il poeta accentua il « göttlich-freie Wille Christi ».

⁵⁰ Non messo in rilievo da H. BURGER, *Zeit und Ewigkeit. Studien zum Wortschatz der geistlichen Texte des Alt- und Frühmittelhochdeutschen*, Berlin-New York, 1972 (= *Studia Linguistica Germanica*, 6), p. 74 e sgg.

⁵¹ RATHOFER, op. cit., p. 141.

sione e della morte; al v. 5394, soltanto l'ora della Passione. Sta per « morte » *wurd* nel *Heliand* ai vv. 761, 2189, 3633? Usato senza accompagnamento dell'articolo — a differenza di tutti gli altri passi — *wurd* nei versi or ora citati è chiaramente una personificazione. Ma come fissarne il volto? Il caso del v. 2189 potrebbe dare qualche lume in quanto viene a trovarsi precisato meglio dall'apposizione *mâri metodogescapu* (v. 2190). D'altra parte per individuare il valore di questo composto, occorre prima scomporlo ed esaminarne i due elementi: *metod* e *gescapu*.

Studiando un po' a fondo *-giscapu*, *-giskaft* (*-giskefti*) e *-skepi* (ags. *-scipe*, *-gesceaft/-gescafta*) di alcuni composti, giungo alla conclusione che in ags. e in as. queste forme si trovano già sulla strada che da un sostantivo con un significato proprio condurrà alla nascita di un suffisso (che sopravvive nel ni. *-ship* e nel ted. *-schaft*). Nelle composizioni as., *-giscapu* e *-giskaft* non dovrebbero svolgere altro compito che dare una certa solennità e un alone di astrattezza al primo elemento che non funge più da determinante, una certa ridondanza pleonastica⁵².

A sua volta *metod* va puntualizzato mediante l'esame di modi espressivi come: *uurdgiscapu*, / *metod... endi maht godes* (vv. 127b-128), e *thiu mikila maht methodes... / uurêð uurðigiscapu* (vv. 511-512a). Nel primo di questi due passi, *metod* significa il « misuratore », un epiteto del tempo (*uurdgiscapu*), e anche un suo sinonimo (un'altra apposizione che accompagna i termini per « tempo », è « strumento nelle mani di Dio », *maht godes*, che già conosciamo); nel secondo dei due passi, si dice del « crudele Tempo », che è « il grande strumento del Misuratore » (nell'esempio di prima, *maht godes*, qui *maht methodes*), cioè del Creatore (*metod* ha perciò, qui, il senso che bene spesso ha in ags.). Mentre nel secondo caso siamo in presenza di un epiteto cristiano facilmente riscontrabile anche in sede ico-

⁵² Per P. ILKOW, *Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung, Ein semantisch-kulturgeschichtliches Glossar*, Hrsg. von W. WISSMANN und H.-FR. ROSENFELD, Göttingen, 1968, p. 293 e sgg. il loro valore è autonomo.

nografica (è il motivo del « Creatore che misura il mondo », col compasso in mano, per cui ricordo la miniatura a tutta pagina nel *Cod. Vindob.* 2554 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (una *Bible moralisée* del XIII secolo) e il *Ms. Add.* 47680 del British Museum, il cosiddetto *Holkham Bible Picture Book*, con la miniatura a piena pagina del f. 2r)⁵³, per la concezione del Tempo che misura l'uomo e la sua vita non dispongo per ora di alcun riscontro.

In un caso di *variatio*, ai vv. 4827b-4828a, *metodogiscapu* si rivela sinonimo di *tîdi* (che al v. 4619 già visto sopra, è il varians di *uurd*). Il sistema di equazioni così istituito è una riprova:

1) che *metod*, « il misuratore », è sinonimo di « tempo » anche nel composto del v. 2190, da cui abbiamo preso le mosse per identificare la personificazione di *wurd* ai vv. 761, 2189, 3633, che pertanto risulta essere quella del « Tempo »;

2) che *-giscapu* non entra in composizione con un significato proprio e non è più molto distante da un semplice suffisso: sta fra il suffisso astrattizzante e l'originario significato, qui pleonastico, di « conformazione » (*-giscapu* è un plurale per il singolare, ed è un doppiante di *-giscaft*, *-giscefti*, come l'ags. *gesceaft*, calco appunto del lat. *conformatio*): « conformazione, condizione del misuratore », anziché dire « il misuratore », è da aggiungere a quelle lammiccate costumanze stilistiche, anzitutto della poesia anglosassonica, messe in luce già tanti anni fa da Schücking⁵⁴. Come *erðliþigiscapu* del v. 1331 (varians di *these uuerold*, v. 1330), che significa semplicemente « (questa) vita terrena »⁵⁵.

⁵³ Riproduzione di quest'ultima miniatura in PICKERING, op. cit., dopo p. 112.

⁵⁴ L. L. SCHÜCKING, *Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache*, Heidelberg, 1915.

⁵⁵ ILKOW, op. cit., p. 113.

VII

La fusione di un termine come *wurd* o *metod* con *-giscapu* dà luogo dunque a formazioni che solo esteriormente possono ancora definirsi composti nominali. Ora, poteva accadere che questi pseudo-composti perdessero il primo membro (di per sé il determinante) e restava il secondo, carico però del significato dell'intero composto (in pratica, si diceva, il significato quasi esclusivamente del primo membro). Intendendo così, il *giscapu* del v. 367 (si noti il *maht godes* da cui è seguito, al verso successivo, caratteristica apposizione di *wurd* e di *metod*, come già si è visto) non è che l'equivalente di *uurdigiscapu* del v. 197 (che segnala una situazione identica) e significa pertanto: « il tempo (del parto) ». Col l'intervenuto svolgimento semantico di *wyrd/wurd* e di *metod* da « tempo » a « destino » (in *Heliand* non mai però documentato), anche il senso di *-gesceaft/-giscapu* ecc., forme abbreviate di pseudo-composti, si sarebbe adattato alla nuova accezione. Un indizio, fra gli altri, per ritenere che il norreno *skap* (nella sua forma di neutro plurale molto vicino al *giscapu* sassonico) non avesse già in partenza il significato di « destino », ma il significato di « conformazione » (come *gesceaft / giscaft*), mantenuto dal singolare *skap*, mentre *skap* — il maiestatico plurale per il singolare — si specializzava al valore di « destino », probabilmente per influsso diretto dei termini anglosassoni e antico sassoni (cioè senza passare per la pseudo-composizione nominale illustrata sopra).

Secondo la teoria fin qui esposta, *wurd(i)giscapu* e *wurdegiskefti* non sono che amplificazioni che rientrano in un determinato gusto letterario e poetico: il composto coincide, quanto al senso, col primo membro, ha il senso che ha *wurd*. Controlliamo brevemente sui testi.

L'arcangelo Gabriele dice a Zacaria del figlio che la moglie anziana darà alla luce: nella sua vita non berrà né sidro né vino, e continua:

sô habed im uurdgiscapu,
metod gimarcod endi maht godes (vv. 127b-128).

Sono parole che a mio giudizio non contengono un'anticipazione di quello che sarà il modo di vivere di Giovanni Battista⁵⁶, ma la profezia che morrà presto e che verrà fatto uccidere. Proprio la morigeratezza del Battista è intesa da Beda nel commento a San Luca come la causa della sua uccisione⁵⁷. La sua astinenza non è stata stabilita al momento della nascita — come ritengono gli studiosi tedeschi — dal Destino (o da una Norna), ma è una libera scelta di vita, la causa della sua fine prematura. Qui, dunque, *uurdgiscapu* è il Tempo personificato: « Così ha stabilito il Tempo, il misuratore, strumento di Dio » (lo stesso Tempo personificato che pone fine alla vita, cfr. il gruppo di vv. 761, 2189, 3633, sopra discusso).

L'altro esempio:

Bêd aftar thiu
that uuif uurdigiscapu (vv. 196b-197a).

« Elisabeth — di cui qui si parla — erwartet die Schicksalsbestimmungen (*wurdigiscapu*), d.h. die Geburt des Täufers ». Così Mittner⁵⁸. Ribattevo che non c'entrava affatto il Destino: « Sono piuttosto le disposizioni, le regole del tempo, il compiersi del tempo (della gravidanza)... »⁵⁹. Più semplicemente tradurrei oggi: « La donna aspettava l'ora del parto » (l'ora della partorienta del *Vangelo* di San Giovanni). Siamo in quell'arco di significati che ha *wurd*, riferito a un'imminenza inevitabile, il parto e la morte, considerati nel loro sopraggiungere. Quando si tratta di morte, il significato poteva facilmente spostarsi a quello di « ora fatale », ed è forse il primo slittamento semantico che conduce a *wyrd*, « destino » (ma di questa accezione, conviene ripetere, non c'è traccia ancora nel *Heliand*).

Il terzo esempio ci viene incontro nell'episodio di Anna,

⁵⁶ HAGENLOCHER, op. cit., pp. 193-194, e p. 222.

⁵⁷ *Patrologia Latina*, 92, col. 312.

⁵⁸ MITTNER, op. cit., p. 159.

⁵⁹ DELBONO, *La letteratura catechetica*, cit., p. 715.

figlia di Fanuele, sposa felice, per sette anni, di un nobile uomo:

Thô gifragn ic that iru thar sorga gistôd,
that sie thiu mikila maht metodes tedêlda,
uurêd uurdigiscapu (vv. 510b-512a).

« Ora però io appresi che le toccò dolore, che li [i due coniugi] separò il potente strumento del Misuratore [= Creatore], il Tempo esiziale ».

Un penultimo esempio (dalla parabola di Lazzaro e del ricco epulone):

Thô quâmun ôk uurdegiscapu,
themu ôdagan man orlaghuîle,
that he thit liocht farlêt... (vv. 3354b-3356a).

La mancanza di un significato proprio in *-giscapu* è messa in luce dalla costruzione sintattica di questi versi, che richiama le subordinate soggettive esplicite, a cui si è già fatto riferimento, *Thiu uurd is at handun, / that...* (vv. 4778-4779), *Thiu uurd nâhida thuo, / ... that...* (vv. 5394-5396). *uurdegiscapu*, inoltre, è variato da *orlaghuîle*, che secondo Sehrt varrebbe quanto « Schicksalsstunde »⁶⁰. Ilkow, che ricorda la voce corrispondente *orleg-hwîl* del *Beowulf*, sostiene che mentre in questo poema indica « Kampf- oder Kriegszeit », nel *Heliand* è la « Bezeichnung jener Schicksalsmacht, die über das Lebensende, über den Tod des Menschen verfügt »⁶¹. Siccome il simplex *orlag* è usato nel *Heliand* col significato di « guerra, battaglia », che è anche il senso del primo membro del composto *orleghwîl* in *Beowulf*, Hagenlocher pensa che nell'*orlaghuîle* del nostro passo ci sia stata una specializzazione del significato da « Zeit des Kampfes » a « Zeit des Todes »^{61bis}. Non ci si è accorti, dunque, della metafora: il composto anche in *Heliand* dice

⁶⁰ E. H. SEHRT, *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis*, 2. durchgesehene Aufl., Göttingen, 1966, p. 427.

⁶¹ ILKOW, op. cit., pp. 327-328.

^{61bis} HAGENLOCHER, op. cit., p. 52.

« tempo di battaglia », cioè « momento dell'agone », « agonia »: quindi, non « Zeit des Todes », ma « Zeit des Todeskampfes »!

Anche nell'ultimo esempio troviamo l'espressione artefatta e solenne *uurdegiskefti* per il sobrio *tîdi*:

'uuê uuard̄ thi, Hierusalem', quād he, 'thes thu uuârūn
[ni uuêst
thea uurdegiskefti, the thi noh giuuerden sculun,
huô thu...' (vv. 3691-3693a).

Sono le parole profetiche pronunciate da Cristo su Gerusalemme. Gli avvenimenti futuri a cui esse alludono, non si connettono col destino; è la punizione di Dio che farà maturare quei tempi: « O sciagurata te, Gerusalemme, che non conosci i tempi che ti aspettano, (i tempi) che tu... ». « Non conoscere i tempi che ti aspettano » è un pensiero che riaffiora alcuni versi più avanti, quando Cristo ripete che gli Ebrei non si rendono conto che stanno per arrivare « i loro tempi », *iro tîdi* (vv. 3703-3704a): non se ne rendono conto, e pertanto non possono fare nulla per contrastarli, per evitarli. Non è infine superfluo richiamare l'attenzione sul costrutto, *thea uurdegiskefti*, *huô* che è quasi l'esatto equivalente di *thiu tîd*, *that*, oppure *wurdegiscapu*, *that*.

Per completare il veloce esame che mi era proposto, di tutti i passi del *Heliand* in cui compaia *wurd* o quale simplex o in composizione, occorre ancora vedere la forma di plurale *thea uurði* (il *Cottonianus* legge però al singolare), la sola forma del plurale di *wurd* in *Heliand*, al v. 4581. Fra tante stravaganti, l'esegesi di Weber s'avvicina notevolmente al segno, mediante un opportuno rinvio esplicativo ai vv. 5144b e sgg.: *thea uurði* sarebbero « gli avvenimenti » che Giuda « vedrà », quando Gesù Cristo sarà consegnato a Pilato per la condanna a morte⁶². Ma c'è la possibilità di intendere meglio. La forma di plurale è la forma consueta del linguaggio ricercato o cerimonioso o ieratico; usando il plurale il poeta aspira a una maggiore

⁶² WEBER, op. cit., p. 142.

solennità di tono: ora, *wurd* è già di per sé — rispetto a *tîd* — vocabolo aulico, la forma di plurale ne accentua la solennità e ne sposta — qui almeno — anche percettibilmente il significato: « i tempi » sono « la festa ». Cristo parla — con amara ironia — col plurale *uurði* del « giorno della sua festa » (come *tîdi* indica in *Heliand*, cfr. vv. 2729 e 4458, « il giorno della festa » e « il giorno del compleanno »).

VIII

Weber ha almeno evitato di cadere in una delle solite spiegazioni incredibili secondo cui in *uurði* si celerebbero le *weird sisters* o le Norne. In altro contesto, Weber fa notare come la Norna *Urðr* di str. 20 della *Völuspá* sia stata sempre ritenuta la più antica divinità nordica del destino sulla base della presunta esistenza di una divinità del destino, *Wyrð*, nell'area occidentale, e come ciò non sia più possibile ora. Anche altre osservazioni (ma certo non la conclusione) mi sembrano giuste: che nei testi *Urðr* ha molto meno rilievo di *Urðarbrunnr*, che nei testi *Urðr* non incarna mai una « weltbeherrschende Schicksalsmacht », che il nome — alla Fontana — è venuto dal comune *urðr* e non dal proprio *Urðr*, e significa quindi non « la Fontana di *Urðr* », ma « la Fontana degli eventi »⁶³. È un passo nella direzione buona; il groviglio dei problemi esegetici non è però ancora sciolto.

Occorre a mio giudizio tener ben distinto *Urð* di *Völuspá* 20, 3, senza assimilarlo nella forma a *urðr*, che è tutt'altra parola. *Urð* — come legge il *Codex Regius* — è una neoformazione del poeta dotto (sul tema del pret. pl. di *verða*, *urð-*), che le dà il senso di « Passato » (il concetto astratto personificato è frequente — com'è risaputo — nella letteratura norrena). *Urð*, in quella strofa, si pone innanzi a *Verðandi*,

⁶³ Ivi, p. 149 e sgg.

« Presente », e a *Sculd*, « Futuro ». È chiaro che il poeta poco si dovette curare, inventando *Urð*, del bisticcio (con inevitabili fraintendimenti) con la formulazione della strofa precedente 19, 4 *at Vrþar brunni* e, più in generale, col nome comune *urðr* (nella saltuarietà delle sue occorrenze in norreno, molto vicino ad alcuni tipici significati dell'ags. *wyrd*). Ora, *Urþar brunnr* non può essere *brunnr* di quel sol uno astratto personificato *Urð*, mentre potrebbe essere *brunnr* di *urðr* nel senso, voluto da Weber, di « Fontana degli eventi » (« Quelle des Geschehens »)⁶⁴. Ma le personificazioni di Passato, Presente e Futuro fanno pensare che anche in *Urðar* si nasconda una personificazione — di *urðr*, che alla stessa maniera di *wyrd/wurd* poteva significare « tempo ». L'ipotesi che *Urðarbrunnr* sia dunque « Fontana del Tempo », « Fontana di *Urðr* (personificato) », mi sembra fondata.

Che si sia — già in epoca antica — scambiato *Urð* con *urðr* (e con *Urðr*, il « Tempo » personificato) è assai probabile e anche comprensibile. Anzi, forse proprio perché *urðr* non era di casa in Scandinavia, il poeta si sentì incoraggiato a creare un termine *Urð* con ben altro senso. Comunque sia, la tesi — fra le altre — qui proposta, di un'origine anglosassone di *wyrd/wurd*, metafora del « tempo », respinge la pan-germanicità iniziale della parola e risolve anche il problema dell'apparente doppiame norreno di *Urð/urðr*.

FRANCESCO DELBONO
Università di Roma

⁶⁴ Ivi, p. 153.

VÖLUSPÁ AND SATIRIC TRADITION

The poet of *Völuspá* has many skills, but perhaps his greatest is his mastery of enigma. One mystery that is as yet unsolved is that of the legend behind stanzas 25 and 26:

Pá gengo regin öll
á rökstóla,
ginnheilög goð,
ok um þat gættuz —

hverr hefði lopt alt
lævi blandit
eða ætt jötuns
Óðs mey gefna.

Pórr einn þar vá,
þrunginn móði —
hann sjaldan sitr,
er hann slíkt um fregn.
A gengoz eiðar,
orð ok særi,
mál öll meginlig,
er á meðal fóro.

Then the deities went all
to the thrones of destiny,
sacrosanct gods,
and concerned themselves about
this —

who had tainted
all the air with ruin
and given to the giant-race
Óðr's girl?

Pórr alone struck there,
swollen with fury —
he seldom rests
when he hears such a thing!
The oaths were violated,
the vows and pledges,
all the powerful words
that passed between them¹.

This allusion to the giving of Óðr's girl, that is, the goddess Freyja, to the giant-race follows immediately after the four stanzas which relate to 'the first war in the world' — *fólkvíg fyrst í heimi*. This was a conflict between two breeds of deity, the Vanir, of whom Freyja was one, and

¹ The numbering of stanzas follows that in *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Edited by G. NECKEL, 3rd edition revised by H. Kuhn, 1952. In *Völuspá 25/5 hverr* (*Hauksbók, Snorra Edda*) is here adopted in place of *hverir* (*Codex Regius*), but this change is not essential to the present argument.

the Æsir, whose champion was Þórr, the hammer-wielding giant-killer. The war of the gods began — if we may judge from the allusive flashes of narrative by which the poet of *Völuspá* recalls the story — with the Æsir's ineffectual attempt to stab and burn to death a female being, whom the poet names as Gullveig. The two elements of her name embrace notions commonly associated with the Vanir, *gull* (gold), a symbol for the life-giving sun, prosperity, fecundity, and *veig* (power, intoxicating drink), evoking the potent sorcery of the Vanir, *seiðr*, with its orgiastic rites and trances. The indestructible Gullveig, thrice reborn from her triple burning, is transmuted by this alchemy into a witch, Heiðr (Bright One), who passes into human society, seducing worshippers away from the Æsir by her sibylline arts, winning the love of 'the evil woman' — *æ var hon angan illrar brúðar*. The legend of Gullveig-Heiðr is that of the archetypal *seiðkona* — the unburnable witch, the priestess and prophetess: a hypostasis of the goddess Freyja herself. When the stalemate war closes with a truce (as we learn from Snorri), the two breeds of god unite in a single divine society².

In stanzas 21 and 22 the poet throws into glittering relief the vitality and seductive sorceries of the lady of the Vanir, whom the Æsir repudiate. Their hostility towards this 'darling of the evil woman' has a hint of moral disapproval. But when, in stanzas 25 and 26, they are about to lose her, she appears tender and innocent, a girl, *mey*, who — all would know the legend — weeps tears of gold as she seeks for her lost husband, Óðr³. Now she has become so necessary to the life of the gods that they dare not contemplate her loss. To evade her loss they break their most solemn oaths. From this moment in the poem the

² *Heimskringla* I, *Ynglinga Saga* ch. 4, *Islensk Fornrit* XXVI, 1941.

³ *Edda Snorra Sturlusonar*. Edited by F. JÓNSSON, 1931, *Gylfaginning* 38. All references to the Snorra *Edda* will be to the pages of this edition.

pressure of disaster and ill-omen is not lifted until after the destruction of the world at Ragnarök.

As many scholars have pointed out⁴, a moral patterning is here clearly discernible. The poet's emphasis on the seriousness of the gods' violation of their oaths is unmistakable — *eiðar, orð, særi, mál öll meginlig*. Troth-breaking brings its own retribution, as the valkyrie Sigrdrifa warns young Sigurðr:

Grimmar limar [MS símar]
ganga at trygðrofi.
Armr er vára vargr.

Bitter branches
grow to troth-breaking.
Vile is the ravener of vows.

(*Sigrdrifumál* 23)

The poet of *Völuspá*, however, is clearly not imposing a single, transparent moral pattern upon his poem; he seems rather to be demonstrating a moral function of time. He shows the events in the history of the gods not as a sequence of reprehensible acts for which they deserve their decline, but as a startling, unexpected, only half-understood succession of circumstances which force upon them unavoidable choices, involve them inextricably in compromise and error. The hermetic golden world of the Æsir at the start of time is constantly invaded, the gods are in a perpetual dilemma. So, in stanzas 21 to 26, the poet moves logically from the necessity forced on the gods of accepting the Vanir, and the *Vanadís* Freyja, within their community, to the price they pay to keep that sacred witch among them, the breaking of their oaths. He has selected certain legends of the gods to form an evolutionary sequence, and he uses only those aspects of the legends he has chosen which will carry his theme.

For an understanding of *Völuspá*, therefore, we need to know no more about the legend behind stanzas 25 and 26

⁴ For example, S. NORDAL, *Völuspá*, 2nd edition, 1952, 194 ff.; E. MOGK, *Zur Gigantomachie der Völuspá*, « FF Communications » 58, 1925, 6 f.; J. DE VRIES, *Die Völuspá*, « Germanisch-romanische Monatschrift » XXIV, 1936, 9 f.; Ó. M. ÓLAFSSON, *Völuspá Konungsbókar*, « Landsbókasafn Íslands. Arbók » 1965, 103, 139.

than the poet tells us. If we did not have *Gylfaginning* we might ponder no more on the matter. Snorri, however, tells a complete and detailed story, which he relates specifically to stanzas 25 and 26 of *Völuspá*⁵; he cites these stanzas at the end of his account as if to corroborate it, but so awkwardly do they fit his narrative that many scholars have doubted that the poet of *Völuspá* was indeed referring to the same legend. Snorri's story is patently a hybrid, a humorous folktale (with widespread analogues) placed in a mythological context (told of the gods, not of men). On this account, some scholars argue that it cannot be a 'true myth', but must be a 'late' fabrication not in existence before *Völuspá*. This is not the place to examine all the misconceptions underlying these arguments; I would only suggest that, even if we date *Völuspá* as early as the tenth century, there is ample evidence of the synthesizing powers of the Viking poets at that time and of the jocularly with which they sometimes treated their gods; the creation of a hybrid 'myth' such as Snorri tells *need* be dated no later than the earliest Norse poets⁶.

The tale is told in *Gylfaginning* in order to explain the remarkable qualities of Óðinn's horse Sleipnir. A visiting builder offers to build a stone fortress for the Æsir in three seasons, for a fee consisting of the sun, the moon and the goddess Freyja. The price is, of course, outrageous, but the gods explicitly accept it (...*hann skyldi eignaz þat er hann*

⁵ In stanza 26 in Snorri's text lines 5-8 precede 1-4. I see no reason to prefer that ordering. It does not seem to have influenced Snorri's rendering of the story (though it could have been a change he made himself). See *Gylfaginning* 45-7.

⁶ For a full discussion and bibliography of the folktale element in Snorri's story, see the learned article of J. HARRIS, *The Master-builder Tale in Snorri's 'Edda' and Two Sagas*, « Arkiv för nordisk Filologi » XCI, 1977, 66-101. For the study of *Völuspá* the value of the article is lessened by a certain confusion as to the nature of mythological stories in Norse (see the use of the terms 'living myth', 'a genuine ... myth', 'an article ... of faith - presumably the significance of a « myth »' on page 71, and the assumption of a determinate 'North Germanic mythopoeic age' on page 74).

mælti til), at the same time turning what the builder had proposed as a straightforward business contract into a wager. They challenge him to carry out his proposal on seemingly impossible terms: he must complete the work in *one* season and without any man's help. The builder asks if he may have the help of his stallion. At Loki's suggestion, the Æsir accede to this and then watch with consternation how much labour the stallion can perform. At this point Snorri emphasizes that the bargain with the builder was sealed with powerful oaths and witnesses, because 'giants' did not feel themselves safe among the Æsir if Þórr should come home. When only three days remain for the completion of the work — and it is evident that the work will indeed be done in time — the gods ask themselves who was to blame for this desperate situation, for marrying Freyja off 'into Giant-Land' and spoiling the sky by giving away sun and moon 'to the giants'. The gods turn on Loki as the culprit and menace him till he swears oaths to prevent the builder from winning his reward. That night at his toil the stallion is seduced by a flirtatious mare and off he goes with her into the forest and stays there all night. The builder's work cannot now be finished on time. He breaks into 'giant-fury' (*jötunmóðr*), and at this the Æsir see 'for certain' that they are dealing with a hill-giant. Brushing aside their oaths — *þá varð eigi þyrmt eiðunum* — they summon Þórr to dispatch him. This Þórr swiftly does, giving him as payment not the sun and moon but a smashed skull. Loki is later delivered of an eight-legged foal, who becomes Óðinn's splendid steed.

When we read this sprightly comedy it is very difficult to understand how the poet of *Völuspá* could treat such a story so seriously and sound such a lugubrious note at its happy ending. He emphasizes only the ominous aspects of the legend, the threatened ruin of the heavens — which is avoided — and the shattered oaths. De Vries expressed his scholarly dissatisfaction with this most pointedly⁷: '...the

⁷ J. DE VRIES, *The Problem of Loki*, « FF Communications » 110, 1933, 73f.

stanza of *Völuspá* does not tally with the tale of the giant-builder. When I read the whole context, beginning with stanza 21, I get the impression that after the serious trouble between the Vanir and the Æsir the question of the giant-builder is indeed too slight a matter to justify such exceedingly high-flown language as *á gengoz eiðar, orð ok særi, mál öll meginleg er á meðal fóro*. This, however, is only a quite subjective feeling about the stylistic value of the expression; I do not wish to use it as an argument. This is only of importance for the interpretation of *Völuspá*...; as to the tale of Snorri I think no more proofs will be required [De Vries refers here to his earlier discussion] for my opinion that the stanzas of the *Völuspá* do not belong to it'.

More recently it has been argued (though without close examination of the problem of *Völuspá*) that Snorri himself invented the legend he tells of the giant-builder in *Gylfaginning*, combining a current Icelandic folktale with familiar mythological traditions of the Æsir⁸. I should like to suggest, however, that with more patient treatment of the texts we can see that stanzas 25 and 26 of *Völuspá* and Snorri's story *could* be closely related, even derived from the same source. The same evidence indicates, I think, that Snorri certainly did not invent the legend he tells. I should like to demonstrate how such a common source could have, as a prominent motif, the swearing of oaths — and the breaking of them — and yet retain its hilarity of tone. Finally, I should like to indicate, with the help of *Lokasenna*, how the oath-breaking of the gods, even in so carefree a context, could nevertheless be distorted by the unsmiling lips of the satirist into a heinous act, a step towards Ragnarök.

To provide a more solid basis for argument than critics usually allow themselves amid the network of variant possibilities, I offer an English paraphrase of a hypothetical poem on the theme of the giant-builder. I have made

⁸ J. HARRIS, art. cit. 90 ff.

this 'poem' only as long as is necessary to cover the chief facts afforded by Snorri and the two stanzas of *Völuspá* (though at certain moments Snorri's wording suggests there may have been more expansive treatment). For stylistic guidance I have kept in mind especially *Þrymskviða*, *Skírnismál* and *Rígsþula* with their echoing repetitions and speed in moving from point to point. Of the many possible variants of the vital stanza *11, I offer two only. I have italicized in Snorri's text the rare instances of phrasing which might reflect an alliterative original.

I would emphasize that this 'poem' is only a working model, designed to facilitate the discussion of motifs.

Svaðilfarakviða, or Loki's Horseplay:

- | | | |
|--|--|--|
| <p>* 1 In the early days
when the gods had their
dwelling,
when Miðgarðr had been
founded

and Valhöll made,
a builder came
to the halls of the gods,
journeying
to Ásgarðr.</p> | <p>Pat var snimma i öndverða
bygð goðanna, þá er goðin
höfðu sett Miðgarð ok gert
Valhöll, þá kom þar smiðr
nökkurr</p> | <p><i>It was in the first early days of
the settlement of the gods, when
the gods had founded Miðgarðr
and made Valhöll, that a builder
came</i></p> |
| <p>* 2 'I will build a fortress
in three seasons,
a true and trusty
defence for the gods,
even though hill-giants
should come invading,
and frost-giants,
round Miðgarðr.</p> | <p>ok bauð at gera þeim borg á
þrim misserum svá góða, at
trú ok örugg væri fyrir berg-
risum ok hrímþursum, þótt
þeir kæmi inn um Miðgarðr,</p> | <p><i>and offered to make them a for-
tress in three seasons, of such
quality that it would be trusty
and safe against hill-giants and
frost-giants, should they come in
round Miðgarðr.</i></p> |

- * 3 'I will require
as wages
Óðr's girl [or Freyja]
for my wife,
and I will have
the sun from the heavens
and moon from the sky
as my reward'.
en hann mælti sér þat til
kaups, at hann skyldi eignaz
Freyju, ok hafa vildi hann
sól ok mána.
*and he stipulated as his wages
that he should have Freyja as his
wife and he wanted to have the
sun and moon.*
- * 4 The Æsir assembled
in debate
and pondered
what counsel they should
follow.
'The builder shall have
Óðr's girl [or Freyja] as
reward,
the sun from the heavens
and moon from the sky,
Pá gengu Æsirnir á tal ok
réðu ráðum sínum, ok var
þat kaup gert við smiðinn,
at hann skyldi eignaz þat er
hann mælti til,
*Then the Æsir went into confe-
rence and discussed their course
of action, and the contract was
agreed with the builder that he
should have what he stipulated,*
- * 5 'If he can build
in a single winter
a trusty fortress,
defence for the gods —
but, on the first day of
summer,
if one bit is unfinished,
the contract is void —
and no man shall help him'.
ef hann fengi gert borgina á
einum vetri, en hinn fyrsta
sumars dag ef nökkurr hlutr
væri ógerr at borginni, þá
skyldi hann af kaupinu, skyl-
di hann af öngum manni lið
þiggja til verksins.
*if he got the fortress made in a
single winter, but, on the first day
of summer, if any part of the
fortress was unfinished he would
lose the contract; and he should
have no help from any man for
the work.*

- * 6 'In a single winter
the work shall be done,
by the first day of summer,
or the contract will be void,
if you will allow me
the aid of my stallion,
my Svaðilfari,
and no help from any man'.
Ok er þeir sögðu honum þes-
sa kosti, þá beiddiz hann at
þeir skyldi lofa at hann hefði
lið af hesti sínum, er Svaðil-
fari hét,
*And when they told him these
terms, he begged that they would
allow him to have the assistance
of his stallion, which was called
Svaðilfari*
- * 7 The Æsir pondered
what counsel they should
follow.
Then Loki spoke,
Laufey's son:
'Let us allow him
the aid of his stallion,
of his Svaðilfari,
and no help from any man'.
en því réð Loki, at þat var til
lagt við hann.
*and on Loki's advice that was
granted to him.*
- * 8 'What pledges do you give
me
that the contract will be
kept,
that you promise me safe-
conduct
if I perform my work?'
'Oaths we swear,
solemn words and pledges,
that we shall honour the
contract
and give you safe-conduct'.
(ii) En at kaupi þeira váru sterk
vitni ok mörg særi, fyrir því
at jötnum þótti ekki trygt at
vera með Ásum griðalaust, ef
Pórr kæmi heim, en þá var
hann farinn í austrveg at
berja tröll.
*But to their contract there were
powerful witnesses and numerous
oaths, because it did not seem
safe to giants to be among the
Æsir, without promise of sanctua-
ry, if Pórr should come home; at
that time, however, he was away
in the east beating up trolls.*

* 9 On the first day of winter
the work was begun.
Each night the stallion drew
huge stones for the building.
The Æsir marvelled
what labour he
 accomplished,
half as much again
the horse as the man.

(i) Hann tók til hinn fyrsta ve-
trar dag at gera borgina, en
of nætr dró hann til grjót á
hestinum, en þat þótti ásu-
num mikit undr, hversu stór
björg sá hestr dró, ok hálfu
meira þrekvirki gerði he-
strinn en smiðrinn.

(In Snorri (i) precedes (ii))
*He started on the first day of
winter to make the fortress, and
during the nights he pulled up
stones for his building by means
of his stallion, and it seemed to
the Æsir a great marvel what
huge stones the stallion pulled,
and the stallion was doing twice
as much herculean labour as the
builder.*

*10 Rapidly that winter
the fortress rose up,
so high and strong
that no one could storm it.
The fortress had almost
reached the gateway
when three days only
remained before summer.

En er á leið vetrinn, þá sóttiz
mjök borgargerðin, ok var
hon svá há ok sterk, at eigi
mátti á þat leita. En þá er
iii dagar váru til sumars, þá
var komit mjök at borghliði.

*And as the winter passed, the
making of the fortress was pres-
sed on hard, and it was so high
and strong that it could not be
stormed. An when there were
three days to summer, the buil-
ding had come close to the gate-
way of the fortress.*

*11 The Æsir assembled
in debate.
' Who advised that the air
should be tainted with ruin,
 [or despoiled]
the sun taken from the
 heavens
and moon from the sky,
and Óðr's girl [or Freya]
 given away
from Asgarðr?'⁹.

(cf. *Völuspá* 25)

Þá settuz goðin á dómstóla
sína ok leituðu ráða ok spur-
ði hvern annan, hvern því
hefði ráðit at gipta Freyju í
Jötunheima eða spilla loptinu
ok himninum svá at taka
þaðan sól ok tungl ok gefa
jötnum,

*Then the gods seated themselves
on their judgement thrones and
sought counsel, and each asked
the other who had advised mar-
rying Freyja into Giant-Land
and spoiling the air and the heavens
by taking from them the sun and
the moon and giving them to the
giants,*

*12 The Æsir at once
were in agreement:
' Loki the ruin-master,
 [inn lævisi]
Laufey's son,
advised that the air
should be tainted with ruin
 [or despoiled]
and Óðr's girl [or Freyja]
 given away
from Asgarðr.

en þat kom ásamt með öl-
lum, at þessu mundi ráðit
hafa, sá er flestu illu ræðr,
Loki Laufeyjarson,

*and it was unanimously agreed
that the one who advised it must
have been he who gives most of
the bad advice, Loki Laufeyjar-
son,*

⁹ The phrases *lævi blandit* and *Óðs mey* could be original in this context to the poet of *Völuspá* himself (see below) and should not, therefore, be rendered in this pastiche in stanzas 3, 4, 11, 12.

*13 'Let us seize him
and make him suffer;
he is worthy
of the worst of deaths,
unless he can devise
— most disastrous of
counsellors —
a plan to balk
the builder of his contract'.

ok kváðu hann verðan ills
dauða, ef eigi hitti hann ráð
til, at smiðrinn væri af kau-
pinu, ok veittu Loka atgöngu;

*and they said he was worthy of
a foul death if he did not light
on a plan to disqualify the
builder from his contract, and
they offered Loki violence,*

*14 Loki the ruin-master
was livid with fear.
'Oaths I swear,
solemn words and pledges,
that I shall devise a plan
— whatever it costs me —
to balk for certain
the builder of his contract'.

en er hann varð hræddr, þá
svarði hann eiða, at hann
skyldi svá til haga, at smi-
ðrinn væri af kaupinu, hvat
sem hann kostaði til.

*and when he grew scared, then
he swore oaths that he would de-
vise a means hereby the builder
should be disqualified from his
contract, whatever it might cost
him personally.*

*15 That night the stallion drew
huge stones for the building.
Out of the forest
a filly came cantering.
She whinnied to the stallion
— the stout ropes broke —
off he galloped
to join her game.

Ok it sama kveld, er smi-
ðrinn ók út eptir grjótinu
með hestinn Svaðilfara, þá
hljóp ór skógi nökkurum
merr ok at hestinum ok hrein
við; en er hestrinn kendi hvat
hrossi þetta var, þá æddiz
hann ok sleit sundr reipin ok
hljóp til merarinnar,

*And that same evening as the
builder drove out to fetch the
stone with his stallion Svaðilfari,
out of a forest a mare cantered
and made for the stallion and
whinnied to him. And when the
stallion recognized what kind of
a horse that was, he went wild*

*and broke apart the ropes and
galloped to the mare,*

*16 All that night
the horses played.
All that night
the builder pursued them.
When morning came
the work was not done.
The builder burst
into giant-fury.

en hon undan til skógar ok
smiðrinn eptir ok vill taka
hestinn, en þessi hross hlau-
pa alla nótt, ok dvelz smíðin
þá nótt, ok eptir um daginn
varð ekki svá smíðat, sem
fyrr hafði orðit. Ok þá er
smiðrinn sér, at eigi mun
lokit verða verkinu, þá færiz
smiðrinn í jötunmóð,

*but she ran away from him into
the forest and the smith ran af-
ter and tried to catch the stal-
lion, but these horses gallop the
whole night, and the building-
work was at a standstill that
night, and the day after there
was not as much built as had
been before. And when the build-
er saw that the task would not
be completed, he broke into
giant-fury,*

*17 'Here is a hill-giant
come amongst us,
menacing us
with giant-fury.
Let us call for Þórr
to wield his hammer.
One does not respect oaths
with the giant-race'.

en er Æsirnir sá þat til viss,
at þar var bergrisi kominn,
þá varð eigi þyrmt eiðunum,
ok kölluðu þeir á Þórr,

*but when the Æsir saw for cer-
tain that it was a hill-giant who
had come there, then no respect
was paid to their oaths, and they
called to Þórr,*

*18 Þórr was not idle
when he heard that message,
began to battle,
brandished his hammer.
Neither sun nor moon
did he pay him for that
labour,
but denied him all dwelling
in Giant-Land.

ok jafnskjótt kom hann, ok
því næst fór á lopt hamar-
rinn Mjöllnir; galt hann þá
smíðar kaupit ok eigi sól
eða tungl, heldr synjaði hann
honum at byggva í Jötunhei-
mum ok laust þat it fyrsta
högg, er haussinn brotnaði í
smán mola, en sendi hann
niðr undir Niflheim.

*and he came as swiftly, and im-
mediately the hammer Mjöllnir
was in the air. Then he paid the
price for the building, and it was
not the sun or the moon; instead
he did not allow him to dwell in
Giant-Land, and the first blow he
struck made the skull break up
into tiny particles, and he dispat-
ched him down below Niflheimr.*

*19 Loki meanwhile
grew round-bellied.
He bore a foal —
it had eight feet!
That was Sleipnir,
Svaðilfari's son,
the noblest of steeds
known in the world.

En Loki hafði þá ferð haft til
Svaðilfara at nökkuru síðar
bar hann fyl; þat var grátt
ok hafði viii fætr, ok er sá
hestr beztr með goðum ok
mönnum.

*But Loki had had such dealings
with Svaðilfari that some while
later he bore a foal; it was grey
and had eight feet, and that horse
is the finest among gods and
among men.*

By following Snorri's tale quite closely we can build up a hypothetical 'poem' which — it soon becomes apparent — is an amalgam of motifs and stylistic conventions found elsewhere in Norse traditions of the gods. Only the theme of the giant-builder's bargain is unparalleled. To indicate the extent of the traditional element in Snorri's tale,

and to provide a basis of reference for later argument, I set out briefly the motif-analogues I have noted.

The motifs in Snorri's 'myth' of the giant-builder

*1 The placing of a myth 'in early days' — *snimma í öndverða bygd goðanna* — is found also in *Hymiskviða* 1, *Rígsþula* 1, *Völuspá* 3 (*ár var alda, þat er Ymir bygði*). In the tale of the giant-builder it is particularly apt since it is the gods' domestic arrangements in the inchoate world which are to be completed by the builder's labour.

*3 (i) The coveting of sun and moon is found elsewhere in Norse mythology, but usually associated with wolves, not with giants. It is clearly a motif more appropriate to myth than to folktale. In *Vafþrúðnismál* 46 Fenrir the wolf will destroy the sun; in *Grimnismál* 39 the sun is followed and preceded by two wolves, Sköll and Hati. Snorri adds that these two wolves will seize the sun and moon. He goes on to say — without commenting upon the discrepancy — that the moon will be swallowed by a wolf named Mána-garmr (Hound of the Moon), whom he identifies with the 'one of all the offspring of Fenrir' who will become the snatcher of the moon (*tungls tjúgari*), according to *Völuspá* 40¹⁰. (The poet of *Völuspá* adds enigmatically that this moon-snatcher will be *í trollz hami*, 'in troll's shape': is he deliberately evoking an anthropomorphic image here in order to associate the ultimate snatching of the moon at the end of the world with the earlier abortive attempt by a giant to carry it off by guile?)

¹⁰ *Tjúgari* (hap. leg.) is commonly interpreted from the context as 'snatcher' 'remover' and tentatively related to *tjúga*, 'fork' or *toga*, 'to pull'. *Tungl* is commonly interpreted as 'sun' here by modern scholars, but not by Snorri (*Gylfaginning* 18 f.). Since this article went to press Margaret Clunies-Ross pointed out to me the significant giant-kenning in *Pórsdrápa* 4/2: *vargr himintörgu*, 'wolf of the heaven-shield' (i.e. wolf, pillager, of the sun).

*3 (ii) The coveting of Freyja by the giants is found also in *Prymskviða*: the giant Prymr wants her as his bride (but gets Þórr disguised as Freyja instead). The analogous goddess of fruitfulness and youth, Iðunn, is coveted and caught by the giant Þjazi (who so earns the title *snótar úlfr*), and later rescued by Loki (in *Haustlöng*). We know little about Þórr's daughter Þrúðr, but the term 'thief of Þrúðr' for the giant Hrungr in *Ragnarsdrápa* 1/3 suggests that she too was once abducted by a giant. In Snorri's story of the drunken Hrungr in Ásgarðr, the giant boasts « that he will carry off Sif and Freyja to Giant-Land »¹¹. The Norse version of the myth of Hades and Persephone evidently had many variants.

*4, *7, *11 The assembling of the Æsir to consider what action should be taken occurs also in *Haustlöng* 10, *Prymskviða* 14, *Baldur's Draumar* 1, *Hymiskviða* 1 (where the gods use lottery), and *Völuspá* 48. A refrain-like repetition of the council-meeting of the gods, such as Snorri's tale suggests, is found elsewhere only in *Völuspá* (6, 9, 23, 25). The instance of the motif in 48 represents, I would say, a deliberately reduced version of the refrain, implying the powerlessness now of the Æsir's councils). In the tale of the giant-builder the repeated council-meetings are an essential part of the action, required by the repeated modifications of the terms of the bargain, and not only for the consideration of a dilemma in which the gods find themselves, as in all the other sources for this motif.

*4 We may note that in *Prymskviða* too the gods seem perfectly content to allow Freyja to be married off to the giants (in exchange for the stolen hammer of Þórr). On that occasion Freyja herself objects in fury. In the giant-builder tale the gods do not take the threat to Freyja seriously until it is too late to withdraw.

¹¹ *Skáldskaparmál* 101.

*7 Loki's misguided counsel is nowhere exactly paralleled. Are we to imagine that he speaks out of deliberate malice, guessing that the stallion is going to win the contract for the builder? Should we see this advice of his, for example, as parallel in wickedness to his encouragement of Höðr to throw the mistletoe at Baldr? The poet of *Völuspá* might have wished us to think so if it was indeed he who introduced the term *laevi* into stanza 25 (a possibility considered below). But if we look at other legends of Loki's mistakes, we see that it is more common to represent them as ill-timed actions, such as any person might find himself guilty of — striking at the great eagle who swoops down on the ox roasting for the gods (*Haustlöng*), or throwing a stone at a sleepy otter (prose preface to *Reginismál*). How is Loki to know that the eagle is a giant who will trap him and force him to betray Iðunn, or that the otter is the son of a powerful father, who will demand a huge wergild for him which will grow into a cursed and murderous hoard? It is mischievous curiosity and bad judgement that put Loki into Geirröðr's power, but not malevolence (*Skáldskaparmál* 105). It would seem, therefore, more in keeping with other comic tales of Loki and the giants that we should imagine him giving his advice in the giant-builder tale as if he were suddenly inspired 'to voice the spirit of the meeting'. He speaks first, but it is really what they are all on the point of thinking. They are, after all, good sportsmen: the builder has accepted their challenge of a new time-limit, surely they can accept his request for the stallion's help. So their self-assurance persuades them. Had the Æsir been truly serious, they would never have contemplated the builder's offer in the first place, but this is slapstick comedy, not cautious real life. It is characteristic of such slapstick comedy (we need only think of Laurel and Hardy) that the blinkered gods should turn on Loki as the scapegoat for their own folly and lack of foresight.

*8 Oaths are sworn and pledges given by gods to giants in a number of instances. In *Hávamál* Óðinn is said to have sworn a ring-oath to the giants, and to have broken

it: that was the price of bringing the mead of poetry up into the world of men¹². Though the nature of Óðinn's oath is not made clear, it is plain that his breaking of the oath is not regarded with horror. For other instances of pledges given to the giants, we are mainly dependent upon Snorri. The giant Hrungrnir claims the security of the Æsir's invitation and Óðinn's safe-conduct (*gríð*), when he is surprised in Ásgarðr by Þórr — but it is evident that he places greater hope of safety in the fact that he is unarmed and it would be shameful for Þórr to attack him (*Skáldskaparmál* 101 f.). Loki swears oaths twice to giants: (i) Þjazi forces him to swear to bring Iðunn within his reach (*Skáldskaparmál* 79; in *Haustlög* 8-9 oaths are not specified, though the coercion is clear); (ii) Geirröðr forces him to swear to bring Þórr to his home without his hammer or belt of strength (*Skáldskaparmál* 106). It is noticeable that on both occasions Loki punctiliously keeps his oaths to the giants.

*11, 12 A scene in which the Æsir wonder in dismay who is responsible for a disastrous situation and decide that it is Loki occurs also in Snorri's tale of Iðunn: 'The Æsir met in assembly and asked each other what was last known of Iðunn, and the last seen of her was that she went out of Ásgarðr with Loki'. Snorri is here probably developing the highly condensed text of *Haustlög* 11. In Snorri's story of Hrungrnir in Ásgarðr, Þórr asks three questions in rapid succession — '*hverr því ræðr..., hverr selði..., hví... skal...*'? — which recall the Æsir's question, *hverr hefði því ráðit...*, in the tale of the giant-builder. The situation, however, is quite different, and the answer is not Loki.

*13 Loki is forced by pain to swear oaths also by the giants Þjazi and Geirröðr (see under *8 above). According to Snorri, Loki is threatened by the irate Æsir with death

¹² *Hávamál* 107-10.

or torture unless he brings back Iðunn. In *Haustlög* 11 half a stanza is devoted to the words of an angry god telling Loki he will be punished (*þú skalt véllum véltr*) unless he restores Iðunn.

*14 Oaths are sworn to the Æsir by Loki also in Snorri's tale of Iðunn, though this is not stated in *Haustlög*.

*15 Behind the comic escapade of Loki as a mare — how else could he be sure of diverting the stallion from his labour? — lies a very old satiric tradition of obscene insult. In the first Lay of Helgi Hundingsbani 42, Guðmundr reviles Sinfjötli for being a mare, '*Þú vart brúðr Grana*'; the same mocking theme appears in the *níð* against Haraldr Gormsson in *Heimskringla*¹³.

*16 The term *jötunmöðr* for the fury of the disappointed builder has its analogues in verse only in the rage of the enslaved giantesses in *Grottasöngur* 23, and the wrath of the World Serpent as it speeds on its attack in *Völuspá* 50. Are we to imagine the builder's rage swelling him into a more gigantic size, which alone would betray his identity? For the size-shifting of giants (as against their shape-shifting) I can only cite as analogue the adaptability of Hadingus's giant-nurse in Saxo (I, vi, 3): '*nunc proceritate cælis invehor, nunc in hominem angustioris habitus condicione componor*'.

*17 (i) The notion that the giant-builder is menacing the Æsir by his fury (either because it is uncontrollable or because he really means to hurt them) I have introduced here in imitation of Snorri's story of the giant Hrungrnir, who threatens the Æsir in his drunken temper, saying that he will carry off Valhöll into Giant-Land, make Ásgarðr sink, and kill all the gods (except of course Freyja and Sif). For the tale of the giant-builder, however, the me-

¹³ See B. ALMQVIST, *Norrön Niddiktning* I, 1965, 119 ff., and references in index s.v. *hestr*.

nacing is not essential; the disclosure of the giant's identity would be enough reason for summoning Þórr.

(ii) The calling of Þórr to deal with an obstreperous giant occurs also in Snorri's account of Hrungnir in Ásgarðr. Towards the end of *Lokasenna*, Þórr arrives to threaten Loki with his hammer, but he is not said to have been summoned.

*18 The ironic comment that a giant is being repaid with a reward very different from his expectations is found also at the conclusion of *Prymskviða*.

*19 (i) That Loki is the 'mother' of Sleipnir by Svaðilfari is mentioned also in *Hyndloljóð* 40 — *en Sleipni gat við Svaðilfara*. In the following stanza of the same poem another pregnancy of Loki's is described, when he conceives after eating a burnt woman's heart and so becomes the progenitor of troll-hags (*flögð*). In *Lokasenna* 23 and 33 Óðinn and Njörðr express their outrage at the perversion of Loki, who has actually given birth to children: *áss ragr... hefir sá börn of borit*.

*19 (ii) Sleipnir's reputation as the best of steeds is noted also in *Grimnismál* 44:

Askr Yggdrasils, hann er æztr víða, ...
Óðinn ása, en jóa Sleipnir.

The composition of Snorri's story

Bearing these analogues in mind, I should like to consider the composition of Snorri's story. We can arrive at a flawless narrative organization of the numerous motifs that go to its making if we revise his account in two respects: (i) the giant-nature of the itinerant builder must be kept secret until his outburst of giant-fury, and (ii) mention of the swearing of oaths to the builder must come before the Æsir see the prodigious powers of the stallion.

Revision (i)

By introducing the phrase *att jötna* into stanza 25 the poet of *Völuspá* would seem to imply that the Æsir already knew that the builder was a giant. At the same point in the story, in the dismayed question of the Æsir, Snorri implies this too. We could therefore suppose that in the form of story Snorri was following the builder's giant-nature was always quite apparent to the Æsir. Against this, however, I would point out (i) that Snorri introduces the builder as *smiðr nökkurr*, without mention of giants; (ii) that the nice irony of the builder's offer to build a fortress against giants would hardly be possible if it was clear he was himself a giant; (iii) that it is the sudden dropping of the builder's disguise in his *jötunmóðr* that justifies the summoning of Þórr and affords the Æsir some excuse for brushing aside their oaths — had not the builder deceived them? It would seem obvious that Snorri used a version of the story in which the builder's identity was concealed from the Æsir and that Snorri introduced the reference to the giants in the Æsir's question because it was there in *Völuspá* 25, a stanza he cites.

His embarrassment at the clash between the story he was following and the text of *Völuspá* is evident in his use of the phrase *til viss* to explain why the Æsir call Þórr only now — 'when the Æsir saw for certain that a hill-giant had come there... they summoned Þórr' — even though he has previously spoken unambiguously of their giving Freyja, sun and moon to the giants.

Revision (ii)

At what point in the story would the oaths have been sworn to the builder? Snorri mentions the oaths not at the moment when they were sworn, but when the builder is already at his work and the true nature of the situation is beginning to dawn on the Æsir. If we envisage the legend in terms of a dramatic poem, rich in dialogue, in the witty,

alert style of *Prymskviða*, we can see that the builder would have demanded oaths and witnesses from the Æsir at a very significant moment, and that this moment would represent a comic climax. Four cards have been played in the poker-game between the Æsir and the builder: he has offered his terms; the Æsir have modified those terms — with respect to the timing of the work, but not the payment; the builder modifies the terms once again — may he use his horse? — and here the Æsir play the wrong card: they grant him his horse. Now the builder asks that the contract should be sealed by oaths and witnessed, because now he knows he will win. Now he only needs to ensure that the Æsir's hands will be tied when he moves off — legitimately — with sun, moon and Freyja. Snorri's explanation of the builder's request for solemn oaths is therefore somewhat misleading. He offers a general reason, that giants are scared to be in Ásgarðr without *gríð*, lest Þórr should come home (a reason appropriate enough for Hrungnir), but the true reason is a specific one, relating precisely to this legend and to this turning-point in the story. The builder's request for oaths, to assure him from attack when he has carried out his contract, is the fifth card in the game. By his clumsy explanation of the oaths sworn to the builder and by failing to mention the swearing of them at the moment when it happened, Snorri has, I suggest, obscured an elegant comic structure in his source.

If Snorri himself had created the 'myth' of the giant-builder in Ásgarðr, why did he not make it clear at the beginning that the builder was a giant, since this was clearly a 'fact' he intended to adopt from *Völuspá*? Why too, if he meant to present a tale that accorded with *Völuspá*, did he not adopt what that text appeared to state, namely that Freyja had already been delivered into the hands of the giants: *...hverr hefði... ætt jötna Óðs mey gefna?* And how could he construct so cleverly, from so many traditional motifs, a tale that reached the brink of structural perfection, and then spoil it by not understanding the excellence of his own invention? Speculation has, of course, many paths, but in this instance, for me, all lead back to the view of De

Vries, who rejects the suggestion that Snorri himself made up the story, 'because it does not agree with the working method of Snorri, who is more of a compiler and an arranger of traditions than an inventor'¹⁴.

The story behind Völuspá 25-26

De Vries argued that the story Snorri tells in *Gylfaginning* had no original connection with stanzas 25 and 26 of *Völuspá*, but that Snorri interpreted those stanzas — and interpreted them wrongly — in the light of a legend he knew. If the story behind *Völuspá* 25-26 is not the same as Snorri's, then what can it be? Any alternative story must meet the following requirements:

- (1) it must have some points of similarity to Snorri's story, otherwise he would not have cited the two stanzas of *Völuspá* in connection with it.
 - (2) the Æsir swear oaths to a giant (or giants).
 - (3) disasters befall the Æsir: the air is ruined, Freyja is given to the giants.
 - (4) the Æsir ask who is responsible for these disasters.
 - (5) Þórr is informed of the situation and smites the giant(s).
 - (6) by this act the Æsir's solemn oaths are broken.
- In (2) and (5) we must involve the giants although they are not specifically mentioned in *Völuspá* in connection with these incidents. Þórr has just heard what the Æsir are about to lose to the *ætt jötna* (*hann slikt um fregn*), so it is clear that the giant-race are going to suffer from his blow; that the oaths were sworn to that race also follows.

Let us imagine a tale that meets the six requirements I have listed. As we have two analogues for the taking of a goddess (Íðunn, Prúðr) by giants, we could assume that the

¹⁴ J. DE VRIES, *op. cit.* 77.

story behind *Völuspá* 25-26 was another instance of that theme:

A giant offers to perform some service for the Æsir, or to give them something, for which in return he will be given the goddess Freyja and the power to destroy in some way the wholesomeness of the air.

The Æsir accept and swear oaths to seal the arrangement.

The giant fulfils his undertaking and takes his reward.

The Æsir do not at once call Þórr, but assemble in council and ask who is to blame for giving away Freyja to the giants and spoiling the air (in some way). To this question there is no answer of consequence.

The Æsir then inform Þórr, who (? pursues and) kills the giant(s) with his hammer, so violating the oaths that confirmed the pact with the giant(s).

The main weakness in this reconstruction is patent: there should be some answer to the Æsir's question. The poet's use of the term *læ* indicates that the answer is likely to be Loki, and when Loki is blamed by the Æsir, he must find some ingenious means of saving them once again. So we are led back to Snorri's story or some tale very like it.

Many fuller and more animated narratives could no doubt be reconstructed by a more inventive critic, but I have not succeeded in elaborating any that are satisfactory in terms of artistry or extant tradition. My chief reason, however, for not pursuing such a solution further is that the divergences of *Völuspá* from Snorri's story seem to me to be explicable by much simpler and more convincing means. I would, for example, accept (like many other scholars) Nordal's suggestion that the past tenses in stanza 25 (*hverr hefði lopt ... blandit eða ... mey gefna*) were deliberately chosen by the poet to represent with startling immediacy the fears of the Æsir, envisaging the terrible consequences of their bargain as already accomplished facts¹⁵. It is also

¹⁵ S. NORDAL, op. cit. 87 (Skáldið lætur Asu kveða í ríkasta lagi að orði til þess að sýna skelfingu þeirra, þegar þeir átta sig).

possible that past tenses in an original stanza *11 (whose phrasing Snorri might be to some extent following: e.g. **hverr hefði ráðit at lopt væri blandit ... eða Freyja gefin*) prompted the dramatic attraction of past tenses into *Völuspá* itself. The ominous and elusive phrase *lævi blandit* could have been used already in a hypothetical stanza *11, in anticipation of the fact that Loki *inn lævisi* is going to be blamed. We should also bear in mind the alternative possibilities (and alter the hypothetical stanzas *3, *4, *11 and *12 accordingly), that (1) the poet of *Völuspá* himself introduced the term *læ* here in order to underline the destructive malevolence latent in the situation and to colour Loki, the culprit, with his later character (such as we see it in *Lokasenna*), and (2) the same stringent sensibility of the poet's has dictated the appellation *Óðs mey* for Freyja, to evoke the tender, grieving aspects of the goddess at this moment of her threatened loss, rather than her sorceries and notorious sensuality.

If we accept this explanation of the past tenses (*hefði ... blandit, ... gefna*) in stanza 25, we are still confronted by what appears to be an anachronistic reference to the giant race, *ætt jötna*. I suggest that this is a device of the poet's to achieve a purposeful compression: he syncopates the narrative to fit it more pointedly into the theme of his larger poem, by imposing upon the Æsir's dismayed question the full nature of their dilemma as it was later known to them. In the hypothetical stanza *11, to have knowledge of the builder's giant identity would be wholly inappropriate at this moment of the action, and I have therefore diverged from the text of *Völuspá* here. But in an allusive reference to the legend, in which only the facts relevant to the larger theme of *Völuspá* should be salient, we need to know that what threatens the Æsir at this moment is the giant-race. From this fact the poet can move directly to the giant-smashing of Þórr and the oaths that are broken by it. The preoccupations of the poet's mind are clearly betrayed by the foreshortening of the narrative in 25/5-8, in sharp stylistic contrast with the leisureliness and emphatic repetition of 26. And yet, in the foreshortened narrative, by using the hint

of direct speech in the Æsir's question — which I suggest he found in his source — he succeeds in evoking succinctly the whole of the underlying dramatic narrative.

If we accept the view that the poet of *Völuspá* was alluding to the legend of the giant-builder as told by Snorri, we can note the clever link he has made with the preceding legend of the Æsir-Vanir war¹⁶. In that war the wooden palisade round the Æsir's fortress was shattered — *brotinn var borðveggr borgar ása* (*Völuspá* 24). The building of a stone wall would be a wise next step. It is a link made, I suggest, by the poet as mythographer, forming his own rational history of the gods out of the wealth of unrelated legends that tradition afforded him. A born structuralist, the poet has seen, too, a thematic link between the legend of the giant-builder, with his menacing bargain, and age-old eschatological motifs. This narrow escape of the gods from a black sky and infertile summers is their last escape; what they fear now — *lopt alt lævi blandit* — will become a reality: *svört verða sólskin of sumor eptir, veðr öll válynd* (*Völuspá* 41), and when Þórr dies the sun itself will grow black: *sól tér sortna* (*Völuspá* 57). How well the legend of the giant-builder fits into the context of *Völuspá* — far better, indeed, than the legend of Iðunn, captured by the giant Þjazi, or of Þórr fishing the World Serpent and smashing Hymir's folk, could ever have done.

These felicities of composition cannot, however, have been the poet's primary reason for choosing and placing here the giant-builder legend. As lines 5-8 of stanza 26 show, he wanted to use the moral theme of the Æsir's broken oaths. In the legend, as Snorri's account reveals it, the breaking of the oaths comes as the culmination of repeated reference to the swearing of oaths: first by the Æsir, then by Loki; no other extant legend of the gods gives the oath-motif such prominence. So we return to the most puzzling problem: why has the poet of *Völuspá* distorted a hilarious

¹⁶ S. NORDAL, *op. cit.* 86, assumes that Snorri has overlooked a traditional link between the Æsir-Vanir war and the building of their new wall.

story of the gods into a reprehensible one, pregnant with disaster?

The answer to this question is, I think, that any act in any legend of the gods, any aspect of their sacred nature, can be seized upon by the satirist to travesty or distort in accordance with the traditional techniques of Norse satire. This satire was, no doubt, as old as the religion itself: certainly anterior to the conversion to Christianity. When Hjalti Skeggjason takes the stance of Loki in his mockery of Freyja — '*Vil ek eigi goð geyja. Grey þykki mér Freyja*' —¹⁷ he is only reminding the heathen faction in Iceland of their own lewd iconoclasm in their less puritanical moments, an iconoclasm we see well exposed in *Lokasenna*. Among the libellous mockeries of the gods in that poem, there are also bitterly fresh ways of looking at their mythical deeds. When Óðinn is killed by the Wolf at Ragnarök, he is avenged by his son Víðarr; this is the established tradition. Who would wish to mock Þórr, mighty challenger of the World Serpent, for being afraid of the Wolf? But why else does *he* not avenge his father? Such would seem to Loki's satiric version of the facts:

Hví þrasir þú svá, Þórr? —	Why are you storming so,
	Þórr? —
en þá þorir þú ekki,	but you will not dare to then
er þú skalt við úlf vega,	when you have to fight with the
	Wolf
ok svelgr hann allan Sigföður.	and he's swallowing War-Father
	whole.
	(<i>Lokasenna</i> 58)

So too Loki's version of Freyr's embassy of love to the giantess Gerðr is so distorted by calumny that we might almost persuade ourselves (as Sijmons and Gering do)¹⁸ that this cannot be the story we know as *Skírnismál*:

¹⁷ 'I will not deride the gods. I think Freyja is a bitch'. *Islendingabók* ch. 7, *Islensk Fornrit* I, 1968, 15.

¹⁸ *Kommentar zu den Liedern der Edda* by H. GERING, edited after the author's death by B. Sijmons. I *Götterlieder*, 1927, 297.

Gulli keypta	You had Gymis daughter
léztu Gymis dóttur	bought with gold
ok seldir þitt svá sverð —	and gave your sword, too —
en er Múspellz synir	but when Múspell's sons
riða Myrkvið yfir,	ride across Murkwood
veizta þú þá, vesall, hvé þú vegr.	you don't know then, pitiful
	fellow,
	how you'll fight.

(Lokasenna 42)

But Loki is deliberately twisting the truth of the story while retaining the bare facts. Freyr *did* try to win Gerðr's love with golden presents — but these golden presents represent the glorious aspects of the divinity he wishes to share with her — and, in any case, she refuses them. Fragments of archaic mythology cling to Freyr, a fertility god, in the tradition that he killed an enemy (the giant Beli) with a stag's horn¹⁹. Why has he no proper weapon, no sword, the pragmatic mythographers of a later age may ask, and the satirists find their own answer: he sacrificed it to his lust, and this he will regret at Ragnarök. Freyr certainly *did* give his sword to his messenger Skírnir to wield, if necessary, against the giants, to win Gerðr from them, according to *Skírnismál*. Skírnir only needed the sword, however, to perform Freyr's own will on this one occasion, and when Freyr 'gives' him sword and horse he is after all only bestowing them on another aspect of his shining self, and expecting to receive both back again after the mission. But no one can avert the satirist's *níð* by rational argument; he will see the place to wound and drive his dart into it. It is useless to point out that Njáll has four sons; the jibe of effeminacy provoked by his beardless chin will spring perennially.

In emphasizing the moral enormity of the oath-breaking of the gods in the tale of the giant-builder, the poet of *Völuspá* is doing just what Loki, in his Thersites-role, would have done. The poet *could* indeed be drawing here upon a stanza that *could* have stood in another *Lokasenna*: either

¹⁹ See J. DE VRIES, *Altgermanische Religionsgeschichte*. 2nd edition, 1956-7, § 462.

he is following a moral-satiric tradition already known to his audience in relation to the giant-builder tale, or he is employing independently a moral-satiric mode of interpreting legends of the gods which would itself be familiar and acceptable to his audience.

There is perhaps a shred of evidence that the tale of the oath-breaking was current in satiric tradition. As Loki snarlingly leaves the feast of the gods under the threat of Þórr's hammer, he claims that he does so only because 'he knows that Þórr strikes' — *Þvíat ek veit at þú veigr*. It is his last jibe at Þórr: is he reminding him of that other time when he struck — *Þórr einn vá* — and broke the oaths of the gods? If that is how Þórr behaves, how can Loki trust his honour now? He has Óðinn's safe-conduct — *lát úlfs föður sitia sumbli at* — but what is it worth when Þórr is *þrunginn móði*?

In *Lokasenna*, immediately after this jibe at Þórr, comes the prophecy of Ragnarök. Loki has unburdened his hating soul —

Kvað ek fyr ásom,	I have uttered before the Æsir,
kvað ek fyr ása sonom,	I have uttered before the Æsir's
	sons
þatz mik hvatti hugr	what my heart stung me to

— and now he prophesies and curses: this is the last ale Ægir will brew for any feast. May flames leap over all his wealth, blaze at his back. These are the flames of the world's end that Loki wishes upon him. Satirical criticism of the gods' actions and characters is placed in direct relation to eschatological tradition here, and in the tale of Freyr's sword, and in the mocking of Þórr for not avenging his father. So too, the poet of *Völuspá* places the oath-breaking of the gods before the eschatological section of his poem. This opens with the vision of the sibyl who lived when Óðinn needed counsel, and who answered his prayer for foreknowledge with the sight of valkyries gathering and Baldr covered with blood. The spectres of past deeds can be baleful, and their memory should not be lightly played with.

Örlögom ykrom
 skylit aldregi
 segja seggjom frá,
 hvat it æsir tveir
 drýgðot í árdaga —
 firriz æ forn rök firar

Of your fated deeds
 you should never
 speak to men,
 what life you two Æsir
 led in early days —
 one should always leave the past
 behind

(*Lokasenna* 25)

— so Frigg warns Loki and Óðinn as they mock each other viciously for the times in their lives when they have acted as women, Loki eight years a milkmaid in hell, Óðinn an emasculate shaman imitating the rites of the *völur* — farcical moments we might think, but Frigg sees a haunting fate implicit in them. The poet of *Völuspá* too, trained in a similar exegesis, uncovers a fatal error in the farce of the gods' broken oaths. The moral structure of *Völuspá* grows palpable against the background of *Lokasenna*, and the enigmas less dark. By a patient poetic archaeology, by envisaging every fragment of extant verse in the context of its possible whole, we may gain some insight into the layers of tradition we have lost and see the poets' art more nearly as it may have been in their own day.

URSULA DRONKE
 Università di Oxford

EN SVENSK DIKT OM ÄLDERDOMEN
 OCH VALERIO BELLIS
 QUESTO MONDO È UNA CACCIA

I Hjalmar Söderbergs författarskap finns åtskilliga sentenser inströdda som rör människolivets åldrar. En av dessa reflexioner har blivit något av ett bevingat ord. Den har sin plats som slutreplik i titelnovellen i samlingen *Det mörknar över vägen* från 1907.

Den som ändå vore gammal.
 Häromdagen satt jag vid ett festligt dukat bredvid en gammal herre med stor kraschan. Champagnen hade piggat upp honom och öppnat hans hjärta. Och han sade till mig:
 — Det är skönt att bli gammal. Att vara ung var för djävligt¹.

I ett brev, skrivet till Verner von Heidenstams 60-årsdag, har Hjalmar Söderberg i förbigående avslöjat, att formuleringen inte ursprungligen var hans egen. Det heter i brevet:

Jag lyckönskar dig hjärtligt till att du så småningom börjar närma dig mannens bästa ålder, att döma av sådana exempel som Ibsen, Bismarck och nu Clemenceau. Själv är jag visserligen bara barnet (Söderberg hade samma år just fyllt femtio) men jag börjar dock så småningom få en liten aning om att Schück inte hade så värst orätt, då han en gång för många år sedan på en middag hos

¹ HJALMAR SÖDERBERG, *Det mörknar över vägen*, Stockholm 1907, s. 257-8.

Warburg sade (till Per Hallström, tror jag): 'Det är skönt att bli gammal. Att vara ung var för djävligt'.

Bakom ordet — eller överordet — står alltså den frejdade litteraturhistorikern Henrik Schück, även om det är Hjalmar Söderberg själv som, genom att infoga orden på en central plats i en av sina noveller, för alltid har tryckt sin stämpel på dem².

Hjalmar Söderbergs hållning till åldrande och ålderdom var åtskilligt mer ambivalent än vad detta spirituella *bon mot* kan antyda. Ett vittnesbörd om en mer misstrogen inställning till den gamle mannens predikament finner man på en sida i den « tankebok » som han kallat *Hjärtats oro* och som kom ut 1909. Han sitter vid sin dagbok och summerar den gångna dagens erfarenheter. Nere vid stranden av Amager har han tidigare på dagen mött en gammal man, som tilltalat honom på ett obekant språk och sträckt fram handen i en tiggargest.

Vad skall jag skriva? Ty det är ju mitt yrke att skriva svarta bokstäver på ett vitt papper.

Jag kommer att tänka på den gamle fattige mannen därnere på stranden i skymningen. Och det rinner mig i minnet en gammal dikt ur vår fattiga svenska medeltidspoesi. Och eftersom jag i kväll inte orkar tänka och inte har något av mig själv att skriva ned, åtminstone ingenting som jag anser nödvändigt och nyttigt att skriva ned, så skriver jag ned denna dikt av okänd och glömd författare:

Gamble man

Gamble man, han liknas
vid barkelösa ek.
Alle sine grener
fäller hon från sig.
Hon ruttnar i rot,
hon faller neder i topp.
Gamble mannen faller af,
then unge wexer opp.

² CARL FEHRMAN, *Om ursprunget till ett bevingat ord*. « Svensk Litteraturtidskrift », 1957: 4, s. 139-140.

Fattigdom och Sjukdom,
the ginge sig om by.
Mötte dem Sorg åt kvällen,
så voro de systrar try.
De lade sitt möte
vid gamble mannens dörr.
Herre Gud nåde then gamble man,
som där bor innan för.

Gamble mannen stryker
gråskallan sin.
Ålderdomen frestar
fränderna sin.
Fränder haffwuer han många,
wenner haffwuer han få.
Nåde honom Gud Fader i himmelrik,
som där skall lita oppå.

Gamble mansens näsa
böjes nidh som qvist till jord.
Werden är så svikfull
som isen, ligger på flod.
Han bräker och brakar,
han brister och sjunker i grund.
Så går enom gamble man,
som lever en långan stund.

Döden han liknas
vid jägare fro,
han slepper uth sina rackor,
han biter en rå.
Han biter väl ena,
han biter väl två,
han biter väl alla de diur,
som äro, både stora och små.

Så lyder i Hjalmar Söderbergs moderniserade men på det hela taget korrekta transkription dikten *Gamble Man*, en dikt som tvärsigenom de allegoriska inslagen ger också den nutida läsaren skarpskurna bilder av den grånade åldringen, hans lutande gång, hans hjälplösa ensamhet, hans reducerade tillstånd. Till bilderna knyts reflexioner om världens svekfullhet och ombytlighet och om dödens allmakt.

³ HJALMAR SÖDERBERG, *Hjärtats oro*, Stockholm 1909, s. 188-189.

Den misstroagna hållningen inför livet, som dikten ger prov på, erinrar om livsbelysningen i några strofer i den isländska ordspråksdikten *Hávamál*.

Hjalmar Söderberg kallar dikten *Gamble Man* «ett poem ur vår fattiga svenska medeltidspoesi». Dikten är inte bevarad i någon medeltida handskrift. Den står att läsa i *Kungliga Bibliotekets visbok i sedes* (16:o), varifrån A. I. Arwidsson tryckte av den i sin samling *Svenska Forn-sånger*, tredje delen. Visbokens handstil brukar dateras till tiden omkring år 1600; vid två av dikterna i boken förekommer dateringar till sent 1500-tal⁴.

Den som först diskuterat frågan om diktens ålder är Nils Ahnlund i en kort men uppslagsrik studie, ingående i boken *Svensk sägen och hävd* (1928)⁵. Ahnlund ger först en allmän karakteristik av dikten. Han betonar, att dess föreställnings värld men också dess formvärld ligger nära de ålderdomliga ordspråkens, sådana vi känner dem från medeltida samlingar. Den livsvisdom som uttrycks i ordspråken är ofta illusionslös. Formen är kärv, korthuggen, med fast rytm, med alliteration och någon gång slutrim som minnesbefrämjande stilmedel.

I Peder Låles bekanta samling som stammar från danskt 1300-tal upptäckte Nils Ahnlund följande rimmade ordspråk:

Alder oc siwgdóm
kraeghe til by
oc gæste sorgh at qwellæ
saa ære the try.

Ordspråket har blivit spritt. Ahnlund citerar fyra olika varianter, den sista från Peder Syvs samling från 1680-talet. Där har ordspråket fått följande form:

⁴ *1500- och 1600-talens Visböcker*, utg. av ADOLF NOREEN och J. A. LUNDELL, V. K. *Bibliotekets Visbok i 16: 0*, Skrifter utg. af Svenska Literatursällskapet 7: 5, Uppsala 1901, s. 2.

⁵ ÖRJAN LINDBERGER och REIDAR EKNER, *Att läsa poesi. Metoder för diktanalys*, Stockholm, 1955, s. 13.

Alderdom og sygdom
de ginge sig om by
Fattigdomen møder
saa vare de søskende try.

Den fråga Ahnlund i samband med sitt fynd ställer, är den, om visans författare har lånat ingressen till andra strofen från ett ordspråk, eller om ordspråkssamlaren har citerat en redan existerande visa. Om det senare är fallet, måste dikten i någon form — men givetvis inte nödvändigtvis i den form i vilken den nedtecknats i Visboken — ha funnits två eller tre hundra år innan den blev nedskriven.

Ahnlund stannar för detta senare antagande. Han stöder det på två argument. Det första är, att ordspråket helt faller in i diktens rytmiska schema, och att man har en smula svårt tänka sig att den anonyme diktaren övertagit och genomfört ordspråkets metriska schema i en hel dikt. Det andra argumentet för diktens höga ålder är av språklig art. I den form som diktens andra strof har i den svenska visboken är rimmet ofullkomligt:

Fattigdom och siukdom
the ginge sigh om by,
mötte dem sårgh oth quelle,
så wåre the Systrar tre.

Bakom dessa rader ligger tydligen en äldre version, där *by* rimmar med *try*, en form som återställts i en del senare nytryck, så också i den form Hjalmar Söderberg givit *Gamble Man*.

Mot Ahnlunds slutsats att visan skulle vara äldre än ordspråket, ställer sig Örjan Lindberger skeptisk i den noggranna och omsorgsfulla studie han ägnat dikten⁶. Man kan, skriver Lindberger, inte utesluta, att visans författare övertagit ett versifierat ordspråk: det rytmiska schemat och rimflätningen i både ordspråk och dikt är nämligen relativt enkla. Även om ordspråket är medeltida, kan dikten inte bevisas vara det.

⁶ NILS AHN Lund. *Svensk sägen och hävd*, Stockholm, 1928, s. 44-51.

Hur man nu än skall tänka sig förhållandet mellan ordspråk och visa, står det ändå fast som ett väsentligt faktum, att andra strofen av *Gamble Man* innehåller ett strukturelement av medeltida ursprung. Det har, kan man tillägga, åskådligheten hos en fristående scen ur en medeltida moralitet, där de allegoriska figurerna Fattigdom, Sjukdom och Sorg uppträder i sällskap med varandra.

Det är inte bara i denna andra strof av dikten som föreställningsvärld och bildvärld bär senmedeltidens prägel. Jämförelsen mellan människan och trädet tillhör medeltidens stora förråd av stereotypa liknelser med rötter i flera bibeltexter. « När I warden såsom en ek med torr löf » heter det hos profeten Jesaja. Intressant är, att den typiska eller arketyppiska bilden av åldringen och trädet utan bark och löv möter också i *Hávamál*. Där inbjuder texten till en direkt tydning av bilden som allegori:

Det trä förtorkas
som står vid gården
utan skygd av bark och blad.
Så är en man
förutan vänner;
vi skall han längre leva?⁷

Man kan inrågasätta om en liknande allegorisk innebörd varit aktuell också för diktaren (och de tidiga läsarna) av *Gamble Man*, där i så fall bilden i första strofen av trädet utan bark och grenar får sin tydning i tredje strofen med dess ord om de bortfallna vännerna.

Medeltiden är rik på allegoriska och realistiska skildringar av ålderdomen i text likaväl som i bild. En under medeltiden vanlig bildframställning — ytterst av antikt ursprung — är livshjulet. Runt livshjulet ser man de mänskliga livsåldrarna: barnet, mannen och gubben; under hjulet finns ibland en öppen grav, ibland en död i svepning. Den gamle mannen stapplar, stödd på sin käpp, fram mot

⁷ ÖRJAN LINDBERGER och REIDAR EKNER, *Att läsa poesi. Metoder för diktanalys*, Stockholm, 1955, s. 13.

sin grav. Från 1500-talet finns träsnittsbilder, där det avlödade trädet med emblematiskeffekt placerats jämsides med åldringen. Ett underlagt rimpar på en sådan träsnittsbild av tyskt ursprung lyder:

Der Baum, der sich so lang gewehrt
steht nun verdorrt, bloss und verzehrt⁸.

I dikten *Gamble Man* återupptas bilden av trädet från första strofen i den tredje:

Gamble mansens näsa
Böjes nidh som qvist till jord.

Också denna rörelsebild är innebördsrik: det är mot jorden, det vill säga mot graven, som den lutande åldringen stupar.

Bibliskt ursprung har liksom trädbilden ytterst också den sista strofens bild av döden som en jägare och människan som hans byte. Alltifrån 11- eller 1200-talen möter denna bild i medeltidens poesi⁹. Den förekommer bland annat i den äldsta versionen av *Legenden om de tre levande och de tre döda*. I den latinska versionen som anses stamma från 1100-talet heter det i den tjugutredje strofen om döden som i sitt snabba lopp fångar både gamla och unga, både starka och skröpliga:

Mors cum suo cursu rapit
senes cum iuvenibus,
suo cunctos hamo capit
robustos cum senibus.

Också på de olika nationalspråken finns från medeltiden dikter där Döden har fått skepnaden av en jägare. I den tyska samlingen *Wettgesänge* från 1200-talet, som går under namnet *Wartburgkrieg* uppenbarar sig döden som

⁸ *Hávamál*, strof 50.

⁹ CARL FEHRMAN, *Diktaren och döden*, Stockholm, 1952, s. 131.

jägare; hans hund är den dödsbringande sjukdomen¹⁰. På italienskt område finns både bilder och dikter, där Döden möter som falkjägare. Den kändaste bilden torde vara en relief i St. Pietro Martire i Neapel från 1361¹¹. Döden står där som benranglet, lätt beklädd med hud, med jaktfalken i den lyfta vänsterhanden. De otaliga lik av människor av alla stånd som han trampar på, visar av vad slag hans jaktbyte är. Förgäves söker köpmannen med sin påse med guldmynt köpa sig fri. Döden talar till menigheten i en dikt som börjar:

Eo sò la morte che caccio
Sopera voi jente mondana,
La malata e la sana,
Dì e notte la percaccio¹².

Långt fram genom seklen levde denna medeltida bildvärld kvar i dikten. Den skotske 1600-talsdiktaren William Drummond of Hawthornden gav titeln *The World a Hunt* åt en av sina dikter i samlingen *Flowers of Sion* (1623):

This world a Hunting is,
The Pray poore Man, the *Nimrod* fierce is Death,
His speedie Grei-hounds are,
Lust, sicknesse, Enuie, Care,
5 Strife that neere falles amisse,
With all those ills which haunt vs while wee breath.
Now, if (by chance) wee flie
Of these the eager Chase,
Old Age with stealing Pace,
10 Castes vp his Nets, and there wee panting die¹³.

Likhetera mellan denna dikt och slutstrofen i *Gamble Man* är på sitt sätt förbluffande. Också William Drummond genomför bilden av Döden-jägaren från första raden till den

¹⁰ HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz*, Münster & Köln, 1954, kap. *Jäger Tod*, s. 16-18.

¹¹ CARL FEHRMAN, *Diktaren och döden*, s. 132 och noten på s. 407.

¹² HELMUT ROSENFELD, a.a. s. 17.

¹³ FRANCIS DOUCE, *Holbein's Dance of Death*, London, 1858, s. 42.

sista. Döden släpper ut sina snabba jakthundar. De får namn av och betecknar de makter som hetsar människan mot döden: lustan, sjukdomen, avunden, bekymren och allt annat ont som jagar oss. Om till äventyrs någon lyckas fly undan denna hetsjakt möter honom Ålderdomen i egen hög person med sitt nät, där det jagade villebrådet, « poor man » till sist, flämtande, dör.

Att det skulle finnas någon direkt förbindelse mellan den skotska renässansdikten och den svenska dikten *Gamble Man* är från början uteslutet. William Drummond hörde till en kulturkrets, där antik dikt och italiensk poesi var välkända, men där man saknade kunskap om och intresse för den nordiska poetiska traditionen. Det finns emellertid en direkt källa till Drummonds dikt, som de kommenterade upplagorna av Drummonds verk upplyser om. Originalet är en strof av den italienske 1500-talsskalden Valerio Belli, som ingår i den lilla samlingen *Madrigali dell'eccelettissimo Sig. Valerio Belli*. Beviset har Drummond levererat själv. På en sida i de s.k. Hawthorndenmanuskripten har han egenhändigt skrivit av den italienska dikten.

Valerio Bellis *Madrigali* trycktes i Venedig år 1599, en numera ytterst sällsynt bok. Den dikt i samlingen som det är frågan om, bär titeln *Sopra una Rondine c'havea fatto nido nella statua di Medea, come riferisce il Pontano*. I denna dikt som delvis har dialogform ställs mot varandra Medea, den grymma barnamörderskan och svalan med hennes oskyddade ungar, som nu har sitt rede i Medeas staty. Intresse har i vårt sammanhang endast den sista, relativt fristående slutstrofen:

Questo mondo è una caccia, è cacciatrice
La Morte vincitrice:
I veltri suoi rapaci
Sono cure mordaci,
E morbi, e mal, da cui cacciati siamo:
E se talhor fuggiamo,
Vecchiezza sua compagna,
Ci prende ne la ragna¹⁴.

¹⁴ *The Poetical Works of William Drummond of Hawthornden*,

Också i denna dikt identifieras alltså Dödens hundar med bekymren, sjukdomarna och allt annat ont som vi jagas av. Det kan tilläggas, att det nät som både Valerio Belli och Drummond talar om, av sammanhanget att döma, inte är fågelfångarens nät eller snara utan det slags nät som brukades vid medeltida parforcejakt: jakthundarna hetsade bytet mot det uppspända nätet.

Att det finns en relation mellan slutstrofen i Valerio Bellis dikt och slutstrofen i den svenska dikten *Gamble Man* tycks vara uppenbart. Men man kan knappast tänka sig att den anonyme nordiske diktare som skrev *Gamble Man* var lika förtrogen med italiensk 1500-talspoesi som William Drummond. Ett så sensationellt tidigt exempel på intima litterära förbindelser mellan Norden och Italien måste avfärdas som ytterst osannolikt. För övrigt talar allt för att den svenska dikten är åtskilligt äldre än Valerio Bellis dikt.

En annan förklaring verkar troligare. Man kan anta, att slutstrofen i den italienska dikten bygger på ett latinskt original och att samma latinska text varit förlagen för den poet som skrev *Gamble Man*. Ett faktum är, att slutstrofen i *Gamble Man* — liksom slutstrofen i Valerio Bellis dikt — verkar relativt fristående i förhållande till de föregående stroforna. I den svenska dikten är denna den enda strof, där huvudpersonen, den gamle mannen själv, inte förekommer. Till den övriga dikten knyts den endast genom den inledande retoriska formeln, som är densamma som i diktens första strof. Själva formeltypen är välkänd från ett par av Nya Testamentets parabler: « Himmelriket är likt ett senapskorn », « Himmelriket är likt en surdeg »¹⁵, eller på *Versio vulgatas* språk: « Simile est regnum cælorum grano sinapis », « Simile est regnum cælorum fermato ».

Den forskare som efter Nild Ahnlund utförligast kommenterat dikten *Gamble Man* är Örjan Lindberger i sin

edited by L. E. KASTNER, Vol. II, Edinburgh and London, 1913, s. 337.

¹⁵ VALERIO BELLI, *Madrigali dell'eccelesimo Sig. Valerio Belli*, Venetia 1599, s. 43.

redan nämnda, ytterst noggranna analys från 1955. Den står att läsa i den av honom och Reidar Ekner utgivna boken *Att läsa poesi* med undertiteln *Metoder för diktanalys*. Boken är skriven i efterdyningarna av nykritikens våg. För tolkarna — i detta fallet Linderger — gällde det att i varje dikt påvisa dess helhetsstruktur med ett inbyggt mönster av paralleller och motsättningar. Det som i analysen vållar Lindberger den största svårigheten är diktens sista strof, den om döden, jägaren och villebrådet.

Först en språklig notis. Hjalmar Söderberg utgår från den förbryllande läsarten « Döden han liknas / Vid jägare fro ». Det sista adjektivet är uppenbarligen en felläsning eller felskrivning. Det otydliga ord som står i handskriften måste läsas som « tro ». Enligt språkmannen Noreens uppfattning bör detta ord — också med tanke på rimmet — tolkas som « trä », ett ord som på tidens språk betyder « trägen »¹⁶.

I syfte att rädda diktens helhetsstruktur gör Lindberger — åtminstone hypotetiskt — antagandet att ordet trots allt skall läsas « tro » med betydelsen trofast, pålitlig — Döden alltså « en trofast och pålitlig jägare »¹⁷. Med denna tolkning balanseras strofen och kontrasteras mot den närmast föregående. Det är där det heter « Werlden är så suijsful, / som ijsen ligger på flodh ». Denna ordspråksartade sentens kan återigen föra *Hávamál* i tankarna, där samma misstro mot världens svekfullhet uttrycks i raderna: « Tro ej flygande pil, fallande bölja, is nattgammal »¹⁸.

Lindbergers sinnrika försök att läsa in en motsättning mellan den « trofasta » Döden och den « svekfulla världen »

¹⁶ Matheus evangelium 13 : 31; 13 : 32; Lukas evangelium 13 : 18, 13 : 20.

¹⁷ NOREEN & MEYER, *Valda stycken af svenska författare*, Uppsala 1893, s. 43 och s. 296.

¹⁸ ÖRJAN LINDBERGER, a.a. s. 22. På sidorna strax före överväger Lindberger emellertid « om inte strof 5 möjligen är något som fogats till efteråt »; han finner strofen « på visst sätt onödig ». (s. 20 f.). Han fortsätter « Vill man hävda, att strof 5 hör till helheten, så nödgas man emellertid återvända till de textkritiska problemen ». Därefter följer den refererade hypotesen, om den « trofaste jägaren » döden.

är, emellertid, om man utgår från diktens litterära miljö, mindre välbetänkt. I medeltidens värld och långt senare tilläggs Döden en rad fasta egenskaper: han är hård, grym, snabb, omöjlig att undgå, envis i sitt förföljande av människorna. Allt detta stämmer väl överens med den av Noreen förespråkade läsarten « jägare trä » med betydelsen en trägen, ihärdig jägare. Ingenstädes i medeltida texter torde man kunna finna Döden omtalad som trofast. Den trofasta Döden är en produkt av nykritisk tolkningsiver.

I strofen omtalas Döden-jägaren sex gånger som « han ». Det är han som « biter » rådjuret och andra skogens djur, antingen nu verbet skall tolkas som « jagar » eller « fångar som sitt byte »; Lindberger överväger båda möjligheterna. Men han lanserar också ett tredje alternativ, en tolkning som hör hemma i den nykritiska tolkningstraditionen. Han skriver: « Tillerkänner vi däremot den okände diktaren stor frihet, kan han antas ha föreställt sig döden och dess hundar som en enhet, ett skräckväsen, som biter ihjäl djuren. I så fall kan vi inte avvisa läsningen 'biter' »¹⁹. Mot detta kan invändas, att « vi » knappast har möjlighet att tillerkänna diktaren detta mått av postum frihet. Han ägde den inte. Ty han var bunden i sin diktvärld av stereotypa formler och av en ikonologi som inte lät sig rubbas.

Med utgångspunkt från ett av nykritikens postulat — att en dikt, oavsett från vilken period den förskriver sig skall uppfattas som en inom sig sammanhängande helhetsstruktur — avfärdar Örjan Lindberger tanken att hundarna i slutstrofen skulle kunna tolkas allegoriskt. Nils Ahnlund hade i sin analys av dikten talat om människan som jagad av « sjukdomars hundkoppel ». Detta försök att tolka dikten avvisar Lindberger med argumentet att sjukdomen redan nämnts tidigare, i diktens andra strof, där i sällskap med de likaledes personifierade fattigdom och sorg. Tydligen menar Lindberger, att bildsammanhanget i dikten skulle

¹⁹ *Hávamál*, strof 86.

slås sönder, om sjukdomarna tilläts återkomma i ny allegorisk dräkt i slutstrofen²⁰.

Till detta är att säga, att den « nykritiska » tolkningen med sina inbyggda stränga krav och förutsättningar, här kommer i strid med en historiskt dokumenterbar läsart. De i denna studie anförda textparallellerna från den tyska dikten *Wartburgkrieg*, från Valerio Belli och Drummond — och fler exempel skulle kunna åberopas²¹ — visar klart, att det existerade en typstruktur, där Döden som jägaren och hundarna som sjukdomarna ingick i en fast betydelseförbindelse. Återinsatt i sin ursprungliga textmiljö bör hundarna i slutstrofen — som redan Ahnlund sett — tolkas som syftande på de sjukdomar och dödsfaror som hotar både stora och små, både rika och fattiga — ty så, som ett konstaterande av Dödens oinskränkta makt över allt och alla måste man givetvis tolka den antydde djurfabeln « alle the diur som äre / bådhe store och små ».

Vad jag med dessa något slingrande resonemang kring den anonyma svenska dikten trott mig komma fram till, är två ting.

Dels att de formelement som dikten *Gamble Man* är uppbyggd av, stammar från en medeltida tradition, där dikten tydligen hör hemma.

Dels att en dikt av denna karaktär, med dess byggstenar av ordpråksartade, ikonologiska och allegoriska stereotyper, inte är lämpad för en estetisk analys som utgår från nykritikens postulat.

Dikten är nämligen inte strukturerad utifrån det slag av estetiska mål eller förväntningar som utbildats i senare poetisk tradition. Den rör sig i en primitiv träsnittsteknik, där varje strof utgör en nära nog fristående bild.

Hur och varför just Hjalmar Söderberg kom att återupptäcka denna — tidigare föga beaktade — svenska medeltidsdikt är ett receptionsetetiskt problem, som kan vara

²⁰ ÖRJAN LINDBERGER, a.a s. 6.

²¹ ÖRJAN LINDBERGER, a.a. s. 14 f.

²² CARL FEHRMAN, *Diktaren och döden*, s. 132 och noten på s. 407.

vårt ett ögonblicks reflexion. När han läste dikten, eller när han satte den på pränt, befann han sig i en situation av — visserligen frivillig — exil, av ensamhet och oro inför annalkande ålderdom. Han hade tidigt utvecklat en sensibilitet för livsåldrarnas tragiska växelspel, en känslighet som utgör en förutsättning för och ett element i hans uppskattning av dikten.

Han uppfattade dikten som medeltida. Flera av hans jämnåriga författarkolleger, här hemma och utomlands, hade utbildat en inkännande sympati för medeltida stämningvärden. Det gäller Söderbergs vän Levertin och det gäller Karlfeldt: båda hade i sin poesi återupptagit och förnyat medeltida ålderstavlor och dödsdansmotiv. Tydligt var inte heller sekelslutsdiktaren Hjalmar Söderberg okänslig för dessa strömdrag i den samtida litterära atmosfären, då han fångade den symboliska innebörden av ett möte en kväll på stranden av Amager i ord från den kärvt illusionslösa medeltidsdikten *Gamble Man*.

CARL FEHRMAN
Universität di Lund

REMARQUES SUR LE *DON RANUDO*
DE LUDVIG HOLBERG

« Ce sont miroirs publics » disait Molière en parlant de ses comédies. Bien sûr. Des miroirs qui aident la société à prendre conscience de ses travers et de ses fautes. Car l'auteur dramatique est aussi pédagogue « castigat ridendo mores ». Il se moque mais en même temps il propose implicitement un certain idéal social voire éthique. C'est pourquoi il peut inquiéter le Prince. Holberg, comme Molière, vit sous le régime de la monarchie absolue. Si le rapport de l'auteur comique avec le pouvoir est toujours délicat, il devient périlleux, quand le Prince exerce un pouvoir absolu. Certaines audaces de Molière surprennent, il fallait vraiment qu'il pût compter sur le ferme soutien de Louis XIV pour oser écrire *Tartufe* et braver ainsi la cabale des dévôts. Mais souvent l'auteur comique, consciemment ou non, sert à sa manière la cause du pouvoir. Il dit — parfois tout en restant sincère — ce que le pouvoir souhaite que le public lui entende dire. Indirectement Holberg avait contact avec le pouvoir royal mais il se sentait assurément bien moins proche du Roi que Molière de Louis XIV. D'ailleurs Holberg n'avait rien à redouter de personne, car il enseignait à son public sagesse et soumission, sa devise semble être « quieta non movere »: que chacun reste à sa place et adapte son comportement aux usages reçus. Nul ne doit songer à s'élever au-dessus de son rang ni surtout contrefaire le comportement et les manières des classes supérieures à la sienne. En ce début du 18^e siècle, le fixisme de Holberg ne peut que rassurer le censeur le plus sourcilieux. A l'artisan il dit: « ne te prends pas pour un bourgeois, ne tente pas de participer au gouvernement de ta ville ». Au petit-maître d'extraction bourgeoise il lance cette

mise en garde: « Ne parle pas français, ne singe pas les manières de Paris. Tu veux qu'on te prenne pour un homme de Cour et tu sais bien pourtant que tu n'es qu'un roturier. » Au pékin qui veut se faire passer pour un ancien militaire et un brave à trois poils il conseille la modestie, il lui reproche l'usage maladroit et déplacé de l'allemand, langue des militaires. A tous il crie: « Ne flattez pas le serf; si vous lui mentez, il risque d'accéder un jour au pouvoir, il deviendra alors le pire des tyrans ». La sagesse politique de Holberg, telle qu'elle se manifeste dans ses comédies, paraîtra aux hommes d'aujourd'hui un peu courte et bien sèche. De nos jours nul ne peut accepter telles quelles ses leçons et pourtant Holberg continue à nous amuser. C'est pourquoi on reprend sans se lasser *Jeppe de la Montagne*, *Jacob von Tyboe* et le *Potier d'étain politique* sans compter *Mascarade*, qui tantôt se joue comme comédie et tantôt sert d'argument à un charmant ballet, et plusieurs autres. Mais on remonte bien plus rarement *Don Ranudo*¹, la comédie de la noblesse (toutes les autres pièces de Holberg sont écrites par un bourgeois pour des bourgeois et ne comptent guère que des personnages bourgeois). D'où vient ce relatif oubli? Le pièce choque peut-être. Holberg nous présente, comme figure centrale, un noble pauvre. Pauvre par sottise, par inutile obstination sans doute, mais pauvre et digne de commisération après tout. Et Holberg se moque de lui et de sa pauvreté. Même si la mascarade finale de la pièce est fort bien réussie, nous n'arrivons pas à rire de bon coeur. Par instants il nous

¹ Nous citerons le texte de la comédie d'après l'édition de Carl Roos, Holberg, *Comoedierne* Copenhague-Oslo 1924, pp. 265-319. L'histoire de cette pièce est assez compliquée. La comédie a dû être écrite avant 1723 mais elle n'avait été ni jouée ni imprimée et Holberg en avait perdu la manuscrit qui avait sans doute été détruit à son domicile, lors de l'incendie de Copenhague en 1728. Il en existait heureusement des copies. — Voir l'excellente postface de Carl Roos, op. cit., pp. 486 et ss., ainsi que les notes sur le texte qui suivent. Nous avons puisé là beaucoup d'indications très précieuses.

semble que Holberg n'a pas de coeur et que sa gaîté est sacrilège.

Rappelons l'intrigue: deux familles nobles vivent dans quelque lointaine province d'Espagne. Le première se débat dans un extrême pauvreté. Mais nul ne se plaint de son sort, le chef de famille, Don Ranudo de Colibrados, est un Grand d'Espagne (« En *Grand d'Espagne* eller spansk Herrmand », en français dans le texte danois), lui et sa femme Donna Olympia se consolent de leur misère en se remémorant les origines antiques de la famille, ils fouillent dans les textes bibliques pour retrouver la trace de leurs ancêtres, ils sont fiers aussi des exploits accomplis par tel ou tel de leurs aïeux. Ils déploient le meilleur de leur énergie à dissimuler leur total dénuement mais par ailleurs ils vivent dans une complète inaction et ne cherchent pas à sortir de l'ornière. Pourtant leur fille, Donna Maria, pourrait les y aider. Elle aime Gonzalo de las Minas et elle en est aimée. Or Gonzalo appartient à une famille noble (« en spansk adelsmand ») de noblesse plus récente certes et qui ne tire pas vanité de son rang et de ses origines. En revanche la famille est riche, elle n'en fait pas mystère, apparemment elle sait bien exploiter ses terres, elle participe à la vie économique du pays (est-ce ce que doit laisser entendre le nom « de las Minas »?) Les amours des deux jeunes gens sont bien vues du côté de cette famille saine et aisée et l'on voudrait bien aider don Ranudo et Donna Olympia à se tirer de leur triste situation. Mais le Grand d'Espagne et son épouse n'avouent pas qu'ils sont pauvres, de plus ils ne peuvent se faire à l'idée que leur fille pourrait se mésallier, car ils tiennent à leur noblesse, à leur rang et à leurs titres plus qu'à toute autre chose au monde et il serait inutile de tenter de les convaincre par le raisonnement.

Nous retrouvons ici le schéma des comédies de caractère. Don Ranudo est un ridicule, un fou aussi, il faut le guérir en lui jouant une farce, monter une petite comédie à l'intérieur de la grande. Comme de coutume, c'est le travail des valets ou des soubrettes. La ruse dont s'avisent Gonzalo et Leonora ressemble singulièrement à celle que

conçoivent Cléante et Coveille dans le *Bourgeois Gentilhomme*, pour amener Monsieur Jourdain à donner sa fille à un simple bourgeois. Ici on va faire passer Gonzalo pour un prince d'Orient. Cette fois on ne propose pas à la fille du personnage principal d'épouser un mécréant. Tout au contraire Gonzalo se présentera dans un étrange déguisement et se fera passer pour la prince héritier de la chrétienne Ethiopie. Le prétexte donné est curieux: en haut lieu on se préoccupe d'un rapprochement entre l'Ethiopie et le Saint Siège. Il apparaît donc opportun que le prince héritier de cette illustre empire épouse la fille d'un Grand d'Espagne. Quelle proposition plus flatteuse pouvait être faite à ce fou de Don Ranudo? Il accepte sans discussion. Les emprunts à Molière se font de plus en plus visibles. Le prétendu interprète du soi-disant Prince d'Ethiopie donne sur la langue éthiopienne des précisions très bouffonnes. Une cérémonie se déroule, au cours de laquelle le vieux noble est passablement malmené. Mais il supporte tout en silence, trop heureux de ce qui lui arrive. Il proteste véhémentement en revanche au moment où il identifie son futur gendre avec ce Gonzalo qu'il avait jusqu'à présent exécré. Il proteste alors véhémentement et veut faire annuler ce mariage qui n'a pu être conclu que grâce à une tromperie. Il n'y parvient pas car Gonzalo et ses acolytes ont pris à l'avance toutes les précautions nécessaires. En particulier ils déniaient toute valeur et efficacité à un procès intenté par un personnage que son entourage unanime reconnaît comme véritablement fou.

Nous avons donc bien à faire avec une comédie de la noblesse. Ici Holberg s'enhardit à traiter un sujet que jusqu'ici il considérait sans doute comme tabou et qui pourtant avait déjà fait l'objet d'un auteur comique danois, Skeel, auteur d'une *Comédie du Comte et du Vicomte*. Celle-ci n'avait été ni jouée ni même imprimée au moment où Holberg écrivait *Don Ranudo* mais des copies de ce curieux texte circulaient en ville. En tout cas la matière était en ce temps délicate à traiter, c'est sans doute pour cette raison que Holberg avait décidé de situer l'action de sa comédie en Espagne.

Qu'était-ce donc que la noblesse au Danemark, au temps de Holberg? Rappelons qu'en 1656 la monarchie héréditaire et absolue avait solennellement été proclamée dans le pays. Le Danemark sortait alors d'une guerre assez rude que le Roi avait dû mener contre le Roi de Suède. Le roi de Danemark avait été fidèlement soutenu dans sa lutte par les bourgeois de Copenhague. En revanche, il avait pu constater que la noblesse de diverses provinces avait assez souvent collaboré avec l'ennemi suédois. Les bourgeois, spécialement les fidèles sujets de Copenhague, hostiles à la noblesse et à ses agissements, avaient aidé le roi à s'affirmer comme le seul maître dans l'Etat. Ils avaient présenté, lors de la réunion des Etats Généraux, la motion décisive qui avait abouti à la proclamation de la monarchie héréditaire et absolue. Mais si le Roi avait profité de leur initiative, il entendait bien pousser les choses plus loin, asseoir son autorité dans tous les domaines et récompenser ceux qui l'avaient aidé, mais aussi punir ceux qui avaient pactisé avec l'ennemi. A vrai dire, il ne récompensa les bourgeois que très mollement, leur accordant surtout des satisfactions d'amour propre et les privant de quelques franchises essentielles, par exemple les bourgmestres et échevins étaient désignés par le roi et non plus cooptés ou élus et les fonctions des bourgmestres étaient désormais surtout décoratives. Quant aux nobles, ils perdaient quelques-uns de leurs privilèges essentiels, tant économiques que politiques. Ainsi les nobles ne seraient plus exemptés d'impôts. Sous le régime précédent, les nobles pouvaient peser sur les destinées de leur pays, parce qu'ils jouaient un rôle prépondérant au Conseil du Roi, maintenant il n'y avait plus de Conseil du Roi, mais seulement des personnes qui étaient individuellement des conseillers du Roi. Ce n'était plus exclusivement dans les rangs de la noblesse que se recrutaient les titulaires des plus hautes charges dans l'Etat. Enfin les Nobles n'avaient plus le privilège de posséder certaines terres de statut particulier et des roturiers pouvaient les acquérir et se hisser à un niveau social qui avait été jusqu'à ce jour celui de la Noblesse. La Noblesse perdait donc à la fois son panache et sa raison

d'être dans un Etat où le Souverain avait pratiquement seul le pouvoir de décision. En 1661, lorsque fut proclamée la monarchie absolue, les sujets durent s'engager à ne rien faire qui pût freiner, entraver ou contrarier l'exécution de la volonté royale et à ne se livrer à aucune critique des décisions prises par le Roi. Devant l'autorité royale, toutes les classes se trouvaient réduites à la même impuissance et au même silence. Les nobles danois devaient donc ronger leur frein et maudire le Roi en silence. Mais, pour les humilier davantage encore, le Souverain favorisait, au détriment de la noblesse danoise, ses serviteurs personnels, les officiers d'origine allemande, dont il récompensait généreusement les services et qu'il installait sur les meilleures terres. Il existait finalement non plus une mais deux noblesses au Danemark, l'une ancienne, danoise d'origine, assez isolée d'ailleurs et parfois soupçonnée de collaboration, elle était mal vue du Roi et son déclin s'amorçait, l'autre, la noblesse étrangère ou récente, bien pourvue de terres, qui s'étalait de plus en plus largement et qui s'enrichissait, protégée par le pouvoir royal. La noblesse danoise avait peut-être tendance à tourner ses regards vers un passé glorieux pour elle et à refuser d'admettre une évolution irréversible qui travaillait contre elle, comme elle avait œuvré en France, quelque vingt ans plus tôt, contre les nobles de la Fronde.

Malgré tout, l'histoire que nous raconte Holberg se déroule — ou est censée se dérouler — en Espagne. Et, si Holberg a séjourné, entre autres, en France, en Italie, en Angleterre, il ne connaît guère l'Espagne, ses vues sur la langue espagnole sont plus que limitées. Mais il profite de sa vaste érudition historique et il s'entend fort bien, par l'évocation de faits de civilisation précis et bien choisis, à créer l'effet de dépaysement souhaité. Le texte est en particulier riche en noms propres de provinces, de villes, de batailles et de personnes qu'il n'a pas inventés et qui sonnent joliment. Nous nous en souvenons, le Prince d'Ethiopie est censé venir en Europe pour y chercher une épouse catholique, car certaines puissances s'attachent à rapprocher du Saint-Siège le grand empire africain. Il ne

s'agit pas là d'une pure invention: des jésuites portugais travaillaient en ce sens en Ethiopie même. L'histoire ne dit pas s'ils songeaient à une politique matrimoniale, ni s'ils ne se seraient pas, dans ce cas, tournés vers l'aristocratie du Portugal plutôt que vers la noblesse d'Espagne. Mais ceci importe peu. Cependant la fantaisie de Holberg s'exerce parfois au profit de ceux qui savent jouer avec les mots et les lettres, décrypter un anagramme et se souvenir en temps voulu d'une plaisante anecdote. Le nom du vaniteux héros de la comédie *Don Ranudo* n'est rien d'autre que l'anagramme de *O du Nar* (« Oh! toi fou », « espèce de fou ») et *Colibrados* devait rappeler aux lecteurs avertis du temps *von Kohl und Braten* (« de chous et rôti »), nom sous lequel un cuisinier de Frédéric IV aurait souhaité être un jour anobli². Notre homme est un fou, sa préoccupation essentielle, son idée fixe (rester fidèle à sa caste nobiliaire) a si complètement envahi sa conscience qu'il ne réussit plus en aucune circonstance à se comporter normalement. De plus il est constamment affamé et ne rêve que de ces nourritures que pourtant il ne cherche pas à se procurer par des moyens normaux. Rappelons néanmoins que Holberg nous transporte plutôt dans l'Espagne du roman que dans l'Espagne de l'histoire, notre homme est présenté comme un « Grand d'Espagne », en français dans le texte danois et non en espagnol, ce qui nous prouve que Holberg connaît surtout l'Espagne à travers la littérature française, une Espagne chère aux écrivains français, celle qu'ils reconstruisent souvent de toutes pièces au gré de leur imagination ou guidés par la démonstration qu'ils veulent mener à bonne fin, l'Espagne de Corneille, de Scarron et de Le Sage, dont le *Gil Blas* commence à paraître vers 1710.

La pièce de Holberg repose sur le contraste entre

² On pourra se divertir aussi des prénoms qui sont attribués à cet Ethiopien « Kongens søn af Morland »: d'abord ceux des trois Rois Mages Caspar-Melchior-Balthasar, puis Theophrastus-Bombastus qui évoque de façon tout-à-fait inattendue Paracelse qui était lui-même affublé des ces deux curieux prénoms.

richesse et pauvreté: une pauvreté librement consentie et apparemment absurde, une pauvreté de nobles obstinés qui ne veulent rien savoir quand on leur propose de sortir de leur condition ridicule, de nobles qui sont punis de n'avoir pas voulu « épouser leur époque ». Ils se drapent dans leur dignité absurde et pratiquent un étrange immobilisme. Écoutons la première réplique de la comédie, elle est dite par Gonzalo, héritier de la riche famille de Las Minas, mais de noblesse plus récente, fâcheusement éconduit par don Ranudo, dans sa quête de Donna Marie, fille de Don Ranudo, il s'adresse à sœur:

Il est vrai, ma chère soeur, ce mariage ne m'apportera aucun avantage. Il faut que vous le sachiez, ce n'est pas l'intérêt qui me guide dans cette affaire. Leur famille est certes plus ancienne et brille d'un plus vif éclat que la nôtre, mais la nôtre n'en est pas pour autant moins noble. Si l'on peut compter plus grands personnages parmi leurs ascendants, nous pouvons en revanche mettre en avant notre richesse et la confronter à leur lamentable pauvreté qui défie toute description³.

Cependant Don Ranudo prétend, pour sa part, disposer de la seule richesse qui compte véritablement, celle qui s'attache aux distinctions nobiliaires et aux titres de gloire. Cette profession de foi ne parviendra jamais à convaincre Pedro, le valet loyal et famélique qui sert don Ranudo avec une fidélité touchante et presque paradoxale mais qui conserve avec ses maîtres sa complète liberté de jugement et d'expression. Il cherche sans cesse à remettre Don Ranudo et Donna Olympia sur la bonne voie:

DONNA OLYMPIA Pedro, souviens-toi de ton rang et rappelle-toi à quelle sorte de maîtres tu parles. Tu m'as l'air de l'avoir complètement oublié.

PEDRO Le seul bien que j'aie gardé dans cette maison, Madame, c'est mon franc-parler que j'ai réussi à préserver; en dehors de cela il ne me reste rien. Si l'on me dépouille encore de cette dernière facilité, on pourra vraiment dire que je sers de façon totalement gratuite. Si vous consentez à me donner les autres maîtres donnent à leurs

³ *Ibid.*, p. 265.

valets, je vous montrerai autant de respect que les autres serviteurs en montrent à leurs maîtres.

DON RANUDO Allons, Donna Olympia, laissez-le jouir de sa liberté. Les empereurs, les rois et tous les monarques supportent les plaisanteries des bouffons qu'ils entretiennent, il nous faut prouver que nous sommes à la hauteur de notre condition. Parle, Pedro, en notre présence, tu peux dire tout ce qui te passe par la tête, pourvu que tu nous tiennes en grand respect, dès que tu te trouves en présence de personnes étrangères.

PEDRO Je dis que Vos Grandeurs sont des arbres qui en ce monde portent de mauvais fruits. Certaines branches produisent l'arrogance, d'autres la faim et la soif. En compensation, vous obtiendrez peut-être un meilleur rendement dans l'autre monde⁴.

Le valet Pedro mérite sans doute d'être considéré ici comme le porte-parole de Holberg. La noblesse qui se contente de rester pauvre et qui ne s'engage pas dans l'activité productive du pays ne joue pas son rôle. Existe-t-il une noblesse de cette sorte dans l'Espagne qu'évoque Holberg? On ne connaît sans doute pas, dans l'histoire, un seul Grand d'Espagne qui ait jamais sombré dans une pareille misère matérielle. D'ailleurs pourquoi Don Ranudo est-il devenu pauvre et Gonzalo de las Minas riche? Holberg ne se donne pas la peine de nous le dire. Ne serait-ce pas parce que le Roi a retiré sa faveur à Don Ranudo et aux autres vieux nobles bougons de son espèce? En revanche Gonzalo et les siens se sont élevés rapidement, il sont à la fois de nouveaux nobles et de nouveaux riches tout simplement parce que le Roi leur accorde sans réserve son soutien. Celui-ci aime ces gens actifs, riches et fiers de l'être et estimant que la richesse est comme un complément à la noblesse de la naissance, voire même un substitut aux vieux parchemins nobiliaires. Dans cette perspective, il est évident que Holberg pense à la situation danoise, à l'existence d'une ancienne et d'une nouvelle noblesse, rivales l'une de l'autre. Il donne son appui à la seconde et critique la seconde. Il prend ainsi le contre-pied de la thèse développée par Mogens Skeel, lui-même représentant de l'ancienne noblesse, dans

⁴ *Ibid.*, p. 279.

sa *Comédie du Comte et du Vicomte*, écrite quelque quarante ans auparavant. Cet ouvrage était si mal vu du pouvoir qu'il n'avait jamais été question de le jouer ni même de l'imprimer et que seules quelques copies de cet ouvrage, anonyme en ce temps, circulaient sous le manteau.

Holberg se met donc ici ouvertement au service du pouvoir. S'il n'a pas fait jouer sa pièce tout-de-suite après l'avoir écrite, ce n'est sans doute pas parce qu'il risquait de la voir aussitôt interdite. Peut-être a-t-on trouvé en haut lieu qu'il prenait un peu trop lourdement le parti du gouvernement contre des nobles ruinés et désormais bien inoffensifs. Un critique moderne a pu écrire depuis que sa pièce était peu chevaleresque, qu'elle accablait les pauvres honteux, qu'elle appuyait sur des effets faciles et tombait quelquefois dans le mauvais goût. Il faut bien le reconnaître, la pièce est franchement mauvaise. Holberg s'en est apparemment rendu compte lui-même et c'est peut-être pour cela qu'il n'a pas insisté pour la faire jouer. Holberg était certes compréhensif à l'égard du pouvoir. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il se soit fait beaucoup d'illusions sur les vertus morales de la monarchie absolue: Röstgaard, son protecteur, proche de la famille royale devait d'ailleurs subir la plus éclatante des disgrâces après une affaire qui ne lui faisait guère honneur. Mais Holberg était-il servile? Je ne le pense pas, Holberg défend ici une thèse qu'il n'a pas de peine à faire sienne. C'est essentiellement un moderne. Il pense qu'il faut vivre avec son temps et ne pas se laisser bernier par des sornettes. Les préjugés de naissance relèvent pour lui de la sottise. La richesse a sa valeur morale, quand elle consacre l'effort et le succès économique. De même la monarchie absolue lui semble la forme d'Etat qui convient à la période moderne. Au Prince et à ses ministres de prendre leurs responsabilités et leurs décisions, aux nobles, comme aux autres sujets du Roi incombe le devoir de suivre les consignes venues d'en-haut. Ceux qui regrettent les anciennes formes de gouvernement ne sont que des songe-creux qui gaspillent leurs forces et leur temps. Ils se laissent ronger par le poison de la nostalgie. Socialement ils sont totalement inefficaces et

Holberg apparaît ici comme un pragmatique (écoutez Pedro: « vous êtes de mauvais arbres, puisque vous ne produisez que de mauvais fruits »). Ces remarques s'appliquent aux bourgeois qui fixent leurs regards sur les fastes des anciennes municipalités, sur les mérites individuels des échevins jadis cooptés par leurs pairs et de bourgmestres élus. Faisons confiance au Monarque! Ne jouons pas la comédie de l'artisan qui se croit destiné à régler les destinées de l'Europe, ne nous laissons pas griser par certaines lectures, romans ou manuels ridicules qui font de nous, pour un temps, des princes ou de grands capitaines. Nous renvoyons au *Potier d'étain politique*.

Une leçon analogue s'applique à la noblesse. Elle doit marcher du même pas que son époque. Don Ranudo a tort, dans la mesure où il est resté un homme d'un autre âge, un anachronisme vivant. Il part en campagne contre les moulins, il rêve de combats à l'arme blanche alors que, depuis des siècles déjà, l'emploi de la poudre a bouleversé l'art de la guerre. Don Ranudo est un frère puîné de Don Quichotte. Et, dans sa pièce, Holberg fait référence à *Don Quichotte*⁵ comme aussi au *Bourgeois Gentilhomme*⁶. Malheureusement Don Quichote nous touche davantage et Monsieur Jourdain nous amuse plus que le pauvre Don Ranudo. Cette comédie de la noblesse n'est pas à classer parmi les chefs d'oeuvre de Holberg. Mais, c'est un document important pour l'histoire des idées. Cette pièce nous éclaire en tout cas sur la pensée d'un homme qui ne fut pas seulement un grand auteur comique, mais aussi un historien, un moraliste de haut rang et surtout un observateur impitoyable des hommes et des classes sociales ainsi que de leur évolution parfois déconcertante.

MAURICE GRAVIER
Università di Parigi

⁵ « Don Quichotte og Sancho Panser », *ibid.*, p. 294.

⁶ *Ibid.*, p. 297. Pourtant Holberg citait le *Bourgeois gentilhomme* comme une des plus mauvaises comédies de Molière dans le mémoire de Just Justesen.

IBSEN OG ITALIA I SKRÅ BELYSNING

« Da jeg havde været i Italien forstod jeg ikke hvorledes jeg havde kunnet føre en tilværelse forinden jeg havde været der ».

Ibsen i brev av
4. april 1872.

Ibsen og Italia er et stort emne. Det er åpenbart at Italia virket sterkt inspirerende på Ibsen. Han bodde i landet i to perioder, 1864 — 68 og 1878 — 85 (med et og annet avbrudd) og skrev en rekke av sine betydeligste verker i disse årene: *Brand* og *Peer Gynt* i den første perioden, *Et dukkehjem*, *Gengangere*, *En folkefiende* og for en stor del *Vildanden* i den siste.

Nylig er det dukket opp et tidligere ganske ukjent brev — faktisk det lengste vi har fra Ibsens hånd — og her blir det understreket hvor viktig hans Italiaopphold var. Brevet er en ansøkningsdikteren skrev til Kirke- og undervisningsdepartementet 16de februar 1869. Han var da bostatt i Dresden, og vi befinner oss altså i mellomrommet mellom hans to perioder i Italia. Dikteren søker i brevet om et stipendium for et års opphold i Sverige og må følgelig gjøre rede for den bruk han har gjort av det tidligere reisestipendium. Han vil også forklare departementet at han nå har fått et så vidt grundig kjennskap til Italia at tiden kan være inne for ham til å søke nye jaktmarker. Både det forhold at vi har med en ansøkningsgjøre, og det at han skal begrunne sitt ønske om å dra nordover, gjør at

innholdet i brevet må taes med noen klyper salt. Fristelsen til å overdrive ligger nær: overdrive betydningen av *studiene* i Italia, og overdrive resultatet av disse studiene. Men selve de fakta som står å lese i brevet, er talende nok. Brevet viser omfanget av Ibsens reisevirksomhet og vidden i hans interesser for kulturminnesmerker, som finnes i overflod på de forskjellige steder hvor han kom til å oppholde seg.

Vi hører for det første at han ble værende i Venezia i seks uker før han drog til Roma i 1864, og at han på veien besøkte Milano (han nevner kunstsamlingene i byen i tillegg til domkirken), Genua og Livorno. Etter fjorten dager i Roma (i slutten av juni) drog han till Genzano og interesserte seg da for historiske minner fra den romerske oldtid og mellomalder i Albanerbergene. Etter tilbakekomsten til Roma i oktober begynner han en rik studievirksomhet, hvis vi kan tro brevet, med basis i Lorentz Dietrichsons arkeologiske og kunsthistoriske forelesninger. Blant de mange studieemner som ble behandlet, fremhever han som et spesielt interessefelt for ham selv: « den græske Skulpturs Gjenoppblomstren i Italien gjennom den hadrianske Tidsalder ».

Det ville føre for langt å gjengi hele det lange brevet. Det er offentliggjort i Øyvind Ankers store nye samling Ibsen-brev, trykt som et spesialnummer av « Ibsenårbooken » (« Ibsenårbooken » 1979). Det forteller om en mer vidstrakt reisevirksomhet i Italia enn vi før kjente til, og en tilsynelatende umettelig interesse for kulturhistorie.

Forholdet til Roma summerer Ibsen opp i et avsnitt som man visstnok kan ta på alvor når man først legger merke til den nyanserte uttryksmåten han gjør bruk av. Den spenner fra meget sterke uttrykk, som « å føle seg som hjemme » og å « være fortrolig med », til relativt forsiktige: å « kjenne » (som jo også kan bety « kjenne til ») og ha « gjennomgått » museene (her ligger det en språklig underfundighet!). Det egentlige utbytte av oppholdet kommer til sist triumferende til uttrykk: « Till at blive færdig med Rom vilde der udkræves et helt Menneskeliv; og man vilde dog ikke blive færdig. Jeg tror imidlertid, jeg tør sige, at jeg, efter

ogsaa i denne fjerde Vinter at have benyttet Tiden og Anledningen paa bedste Maade, kjender i det væsentlige alt, hvad Rom og Omegn indeslutter af Kunst og Fortidslevninger. I Vatikanet og Kapitoliets Samlinger følte jeg mig som hjemme; de private Museer havde jeg till Fuldstændighed gjennemgaaet og havde derhos gjort mig fortrolig med den ældre kristelige Kirkebygning paa dens forskjellige Udviklingsstadier. Og foruden denne bestemte Kundskabsmasse formener jeg ogsaa at have vundet frem till den indre Forædling i Syn, Betragtning og i Dom, som vel tilsidst bør sættes som Rejsens højeste Formaal ».

Nå er det imidlertid ikke min hensikt å ta opp det store emnet: Ibsen og Italia, i denne sammenheng — bare å kaste lys over det fra en spesiell synsvinkel. Ibsen har nemlig inspirert seg av en Italia-beskrivelse mens han utformet en kulturfilosofi som fikk en sentral plass i et av hans hovedverker. Når det gjelder det mer allmenne emnet får jeg vise til Einar Østvedts bok *Henrik Ibsen og la bella Italia* (Skien 1965).

Der var to bøker som hadde spesiell interesse for alle tilreisende nordboer i Roma på Ibsens tid — nemlig Mme de Staëls roman *Corinne ou l'Italie* fra 1807 og dens nordiske pendant: *Improvisatoren* av H.C. Andersen fra 1835. Disse to romanene har nemlig hver sin Italia-cicerone innarbeidet i fortellingen. Alle de viktigste severdighetene i Roma, Napoli og Venezia og en rekke andre steder i Italia er fantasifullt kommentert, og fungerer ofte som skueplassen for viktige hendelser i romanpersonenes liv. Hvorfor ikke la et elskende par finne hverandre i Den blå grotte eller la en forførerisk kvinne tre i aksjon mens Napoli ligger illuminert av Vesuv i utbrudd? De to romanene kunne gi en underholdende oversikt over mye at det som turister finner spesielt severdig i Italia — og skjerpe appetitten. Ibsen har nok fulgt gode råd og en veletablert skikk når han allerede første høsten i Roma lånte disse to romanene på Den skandinaviske Forenings bibliotek. Vi kan vel gå ut ifra at det var den danske oversettelsen av Mme de Staëls *Corinne* han lånte, selv om det ikke er notert i utlånsprotokollen. (Se « Edda » 1956 s. 172).

Det er ikke godt å vite hvor nøye han studerte denne romanen på dette tidspunkt, men han fikk i hvert fall ikke anledning til å glemme den. For da første bind av Georg Brandes' *Hovedstrømninger*, nemlig *Emigrantlitteraturen*, kom ut i 1872, var Mme de Staël hovedpersonen der, og *Corinne* fikk en meget utførlig og insiterende skrevet kommentar. Aldri har Ibsen uttalt seg sterkere og mer uforbeholdent enn han gjorde om denne boken av Brandes — den som ifølge Ibsen satte « et svælgende dyb » mellom i går og i dag, og — vil ha en betydning for Norden som bare kan sammenlignes med Italias betydning for Ibsen selv (!) (Brev til Brandes av 4. april 1872). Ibsens høye vurdering kan ha mange grunner. Brandes' slagord for tidens litteratur — ikke at den skal forkynne, angripe, kritisere, men vekke til debatt — passet vel Ibsen bedre enn de fleste diktere. Emigrant-forfatterne, disse aristokratiske opprørere mot samfunnets sed og skikk, stod dessuten hans hjerte nær — og kanskje har også Brandes' brede omtale av Mme de Staël og *Corinne* konfirmert og utdypet hva han selv hadde opplevd ved å lese boken åtte år tidligere?

Mitt poeng er at Ibsens *Gengangere* fra 1881 viser hvor fruktbar dikterens dobbelte kontakt med Mme de Staëls roman i 1864 og 1872 har vært. Vi har her et eksempel på såkalt intertekstualitet: én dikter har tatt inntrykk av en annen dikters verk og dels arbeidet personlig videre med motivene der, dels tatt stilling imot dem eller vridd dem i en helt ny retning, så å si i opposisjon til den opprinnelige forfatteren.

I selve fortellingen er det imidlertid ingen påfallende likhet mellom *Corinne* og *Gengangere*, bortsett fra navnet på en av hovedpersonene. I *Corinne* heter den mannlige hovedpersonen Osvold Nelvil, og det navnet ligger vel nesten så nært opp til Osvold Alving i *Gengangere* som det kan, når det først skal være et annet navn.

Corinna heter Mme de Staëls roman på dansk. (Henvisningene er til den danske oversettelsen fra 1824-25 i tre bind). Den forteller om den skotske lord Osvold Nelvil som kommer til Italia for å rekreatere. Han er psykisk og fysisk nedbrutt etter sin fars død og til sine tider nær ved å gå

fra forstanden. I Italia møter han Corinna, en skjønn og overlegent begavet poet og improvisator med gitar. Et dypt og inderlig kjærlighetsforhold utvikler seg mellom disse to. På reiser rundt i Italia opptrer Corinna som guide og forsøker å befri britten fra hans nasjonale fordommer mot dette altfor lykkelige land. Lorden vil gifte seg med Corinna, men hun bærer på en hemmelighet som hun skjuler i det lengste, og som til sist får en skjebnesvanger virkning: hun er halvt italiensk, oppvokst i England, men har måttet emigrere fra det miljø lorden selv hører hjemme i, fordi hun ikke kunne holde ut å leve i dette miljøet. Det viser seg dessuten at lordens far ikke har villet at sønnen skulle gifte seg med Corinna, men med hennes halvsøster Lucilie. Historien ender med at lorden adyder sin avdøde far og gifter seg med Lucilie. Den sviktede Corinna blir syk og dør.

På fortellingens plan har altså *Corinna* lite til felles med *Gengangere*. Der er en viss likhet å spore når det gjelder fortellingens utvikling gjennom en langsom avsløringsprosess, hvor farlige hemmeligheter lengst mulig holdes tilbake. Men ellers er det særlig fra temaets synspunkt at bøkene er parallelle. I begge tilfelle står foreldreautoritet, sosiale konvensjoner og religiøs strenghet i kamp mot ungdommelig glede, kjærlighet og kunstnerliv. Ut av dette overordnede felles tema skapes det en rekke andre paralleller på motivenes plan, som ofte er frapperende.

La oss begynne med det motiv som vi kan kalle « det puritanske ekteskap ». Det er et ekteskap som er inngått av utenforliggende grunner (i dette tilfelle, i begge bøkene, slektingers vilje), et ekteskap som dessuten vitner om pliktfølelse, men ikke om erotisk varme.

Når Osvold Nelvil gifter seg med Lucilie, lærer hans skotske svigermor sin datter « uafladeligen at bruge Pligten som Vaaben imod det mulige Tilbagefald til hiin ulyksalige Tilbøyelighed » — det vil si ektemannens « tilbøyelighet » for gledens Italia. (III, 291) Om lordens kone, hun som altså får disse forunderlige råd, heter det at hun som hustru holder seg personlig så stramt i tømme at hun « vilde ... have bebrejdet sig selv om hun havde røbet nogen levende Tilbøjelighed, var det endog for hendes Gemal ». Osvold,

heter det et annet sted, « hadde ... vænnet sig til at ansee hende for et smukt, men følelsesløst Fruentimmer, der opfyldte sine Pligter ... » (III, 297) Dette er jo litt av en hustruskole! Den minner en ikke bare om Ibsens opptegnelser til *Gengangere*: « Disse nutidens kvinder, mishandlede som døttre, som søstre, som hustruer (...) afgiver mødrene for den unge generation. Hvad bliver følgen? » Men Mme de Staëls tekst peker også mer direkte frem mot fru Alving selvbebreidelser i *Gengangeres* tredje akt. Hun tilstår her at hun ikke brakte glede inn i sin manns liv: « De hadde lært mig noe om plikter og slikt noe All ting så munnet det ut i pliktene, — i mine plikter og i hans plikter ... ». Mens det var tydelig nok at mannen hadde behov for en helt annen form for samliv.

Fru Alving nevner sin egen ensidige sans for rett og plikt i ekteskapet som en av de faktorer som brøt hennes mann ned: « Jeg er redd jeg har gjort hjemmet uutholdelig for din stakkars far, Osvald ». Men først har hun talt om andre faktorer. Disse andre faktorene fører oss over til et annet motiv: « det reduktive miljø ».

Hos Ibsen betyr dette reduksjon i forholdet til glede, livsformål og kameratskap, alt blir forminsket av middelmådige naturer og knekker de virkelig livsglade, *in casu* kaptein Alving, « livsgledens barn ». I romanen *Corinna* sier tittelpersonen om *sin* far som hun husker fra hans tid i Italia, og siden gjenser i England: « Jeg gjenkaldte mig ham fuld af Blidhed og Livlighed, saadan som jeg i min Barndom havde seet ham, og nu saae jeg ham nedbøjet under den Blykaabe, Dante beskriver i sit Helvede, og som Middelmaadigheden kaster over deres Skuldre der bærer dens Aag » (III, 7).

Dette motivet — det reduktive miljø — går forøvrig i begge bøkene inn i et større, som mer generelt angår den dyptgripende makt som hele samfunnet med alle dets nedarvede forestillinger har over sinnene. I *Gengangere* finner vi dette uttrykt i en av de lengste og mest vidtrekkende replikker i Ibsens realistiske stykker: gjenganger-replikken i annen akt. Mme de Staël som er en av de første « sosio-logger » i europeisk historie, har derimot spredt motivet ut

over hele romanen om *Corinna*, dette samfunnets offerlam. Vi kan kanskje nøye oss med ett sitat: « Sedvaner, Meninger, Tilfælde danne trintomkring os ligesom et Væv, som selv Lidenskabene ikke formaaer at gjennembryde ... Vedbendet knuger jo selv Egen » (II, 20).

Et meget kuriøst motiv som de to bøkene har felles, er det som vi kan kalle « moral i umoralen ». Georg Brandes var svært opptatt av dette motivet i *Emigrantlitteraturen* og vi kan la ham overta ordet: « *Corinna* mangler da heller ikke Blik for at den officielle Hævden af Pligt og Moral i Norden er baseret paa den største Raahed med Hensyn til alle de Tilfælde, i hvilke Samfundsloven er brudt ». Han siterer fra *Corinna*: « De huslige Dyder udgjøre i England Kvindernes Hæder og Lykke, men hvis der er Lande, i hvilke Kjærlighed træffes udenfor Ægteskabets hellige Baand, saa er blandt disse Lande det, hvor der tages mest Hensyn til Kvindens Lykke: Italien. Mændene have der dannet sig en Moral for de Forhold, der falde udenfor Moralen, et Hjertets Tribunal ». Brandes hevder at det var denne moral utenfor moralen som slo Byron så sterkt, « da han i Italien træffer et det engelske aldeles modsat, men iøvrigt fuldstændigt Moralsystem ». (*Emigrantlitteraturen*, s. 204-5).

Og nå *Gengangere*, og spesielt diskusjonen i første akt mellom Osvald og pastor Manders om de ugifte kunstneres liv i Paris. Det som Osvald har i bakhånd i denne diskusjonen, og som oppirrer presten nesten til bristepunktet, er nettopp at det i sørlige land skulle finnes en moral utenfor de lovlige forhold, og den er til gode for kvinnene: « Ja, ville De heller han skulle forstøte sine børns mor? » I tillegg til å forsvare den moralkodeks han har funnet hos ugift-gifte kunstnere i Paris, går Osvald til motangrep. Han markerer i den videre samtale at det er de plettfriske nordiske ektemenn som helt taper moralen av syne så snart de befinner seg utenlands, dvs. utenfor det domene hvor deres egne sosiale lover har gyldighet.

Siden vi ved dette emnet var innom Brandes, kan det kanskje nevnes at *han* i forbindelse med et annet diktverk fra emigrantlitteraturen siterer noen ord han en gang selv i et skrift har lagt en selvmorder i munnen: « hvorfor blev

jeg født, med hvad Ret, hvorfor spørger vi ikke? ... jeg vilde aldrig have givet mit Samtykke dertil ... jeg [har aldrig] forpligtet mig til at blive ». (Det vil si: vedbli å leve) (*Emigrantlitteraturen*, s. 88-89). Vi minnes Osvalds ord til sin mor: « Jeg har ikke bedt dig om livet. Og hvad er det for et slags liv du har gitt mig? Jeg vil ikke ha det. Du skal ta det igjen! »

Det motivet fra Corinna som Ibsen har vridd på — eller snudd 180° rundt — er « den avdøde far som livsledsager ». Det ligger bak tittelen « Gengangere » og er vesentlig også i *Corinna*. Mme de Staël — datter av den berømte franske finansminister Necker — var utpreget farsbundet. Hun har sitert skrifter av sin far (om foreldres uegennyttige kjærlighet til sitt avkom) i *Corinna* og der tilskrevet dem Osvalds far, mens hun i noter opplyser hvor de stammer fra i virkeligheten. Mme de Staël lar det bli til ulykke for Osvald at han har så sterk tilknytning til sin avdøde far. Hun lar ham lide av sterke nevrosier på grunn av forholdet til faren, og til syvende og sist svikte sin elskede. Allikevel fremstiller hun hele tiden Osvalds sønnlige pietet i et positivt, ja nærmest rosenrødt skjær, og der er ingen gru for henne i forestillingen om at de døde leder de levende.

I *Gengangere* er det anderledes. Der er det mindre oppbyggelige grunner enn overdreven pietet som gjør det mulig for den døde faren å « gå igjen ». Men likevel er der nok av tekster fra *Corinna* som kan ha hjulpet Ibsen til å oppdage sammenhenger i forholdet sønn — avdød far som han selv kunne gjøre bruk av, på *sin måte*:

Det heter i *Corinna* om Osvald Nelvil: « I sit fem og tyvende Aar var han træt af Livet » (I, 4) « hvad han alt havde lidt indjog ham Frygt » (I, 5). Han tør nesten ikke forlate sitt hjemsted: « de Steder hvor hans Fader havde levet ».

« Hvo ved, sagde han til sig selv, om de Dødes Skygger kan følge Gjenstandene for deres Kjerlighed overalt ... Maaskee savner ogsaa min Fader mig i dette Øieblik ... » (I, 6). « Lyksalige! udbrod Osvald, tifold lykkelige Børn der døe i deres Faders Arme: der modtage Døden ved dens Barm der gav dem Livet! » (I, 161 f.) « i Deres Faders Navn, han som fra sin Himmel skuer ned paa Dem ... Nævn

ikke dette Navn! raabte Nelvil ... Kold Sved bedækkede hans Pande, bleg og med sittrende Læber formaaede han neppe at tale » (I, 220) « O, Du, saa bad han, idet han henvendte sig til sin Faders Portrait ... lad dette stumme Blik ... lære mig hvorledes jeg skal handle ... » (II, 2).

Og slik videre gjennom de tre bind. Den avdøde far er en respektinngydende makt i romanen.

Så er det til sist spørsmålet om hvordan *Gengangere* kan sies å belyse en side ved Ibsens forhold til *Italia* når dette land overhodet ikke er nevnt i skuespillet.

Vi vender en siste gang tilbake til Mme de Staëls *Corinna*. Denne romanen rommer en stort anlagt sammenligning mellom seder og skikker og mennesketyper fra forskjellige europeiske land. Den er, som så mange av emigrant-dikternes verker, *kosmopolitisk* nesten fremfor noe annet, og interesserer seg for franskmenns syn på Italia og England, englenderes syn på Frankrike og Tyskland, franske skikker kontra tyske, kontra italienske, kontra engelske skikker. Men først og fremst setter den i relieff forskjellen mellom Corinnas to hjemland: England/Skottland og Italia.

Også denne forskjellen er med i *Gengangere* som et fremtredende motiv, men her er motivet transformert, i strukturalistisk forstand, og det er blitt til en motsetning mellom Vest-Norge og Paris! Det vil si at visse egenskaper som *Corinna* tilskriver England/Skottland og innbyggerne der, tilskriver *Gengangere* Vestlandet og vestlendingene — og meget av det som sies om Italia i *Corinna*, sies om Paris i *Gengangere*. Vi kan, om vi vil, sette det opp i to formuler hvor L står for « livsglede » og P for « puritanisme ». I *Corinna* blir formelen L: P = Italia: Skottland — og i *Gengangere* blir den L: P = Paris: Vestnorge.

Parallelliteten begynner allerede i det ytre: « Osvald vaagnede i Rom. En glimrende Sol, Italiens Sol, skinnede hans første Blik imøde, og hans Hjerte gjennomtrængtes af Kjærlighed ... » (I, 36) « Denne skjønne Corinna ... denne Solens Datter » (II, 242). *Corinna* selv — i Skottland: « der var en skrækkelig Taage, jeg kunde ikke see Solen » (III, 5)

« Veiret var koldt og fugtigt, næsten hvergang jeg gik ud gjorde det et smerteligt Indtryk paa mig ... » (III, 11).

Den tilsvarende motsetning i *Gengangere* mellom sol (i Syden) og regn (på Vestlandet i Norge) er vel kjente. Kanskje det er nok å sitere Osvalds: « De gange, jeg har været hjemme, mindes jeg aldrig jeg har sett solen skinne ». I begge bøkene blir forøvrig solen også brukt symbolsk. Osvalds « Mor, gi mig solen » har sin pendant i Corinna når den britiske Osvald er farlig syk og i sine feberfantasier roper på « Solen, Syden, en varmere Luft, og når Febergisen greb ham sagde han: *her er saa koldt, her i Norden, at man aldrig kan blive varm* » (III, 295 — uthevet i romanen).

En annen parallell finner vi på religionens område. Mme de Staël har lagt inn i *Corinna* en sammenligning mellom det religiøse klima i Italia og England. I Italia, heter det, har « Katholicismen antaget en blid og overbærende Karakter, og for i England at udrydde denne Lære, har Reformationen væbnet seg med den største Strængheid i Grundsetninger og Moral ». England er et land hvor « Fornuften hersker over Phantasien » og religionen er blitt preget av moralsk hårdhet: « Vor [den italienske] taler i Kjærligheds, Deres [den engelske] byder i Pligtens Navn. Vore Grundsetninger ere liberale, vore Læresætninger ubetingede ... Deres Religionsfrihed byder uden Untagelse at agte dens Love » (II, 104) Hertil kommer at Mme de Staël mener kristendommen generelt sett dyrker døden — men dog ikke i Italia (I, 109).

I *Gengangere* er det antagelig ikke et religiøst klima, men snarere en livsglad vantro som settes opp mot Vestlandspietismen. Men motsetningen er parallel til den vi finner i *Corinna*: Overbærenhet mot forbud, liv mot død. Vi skal gjøre vår plikt! sier pastor Manders. Hvilken rett har vi til lykken? Vi skal bøye oss for lovene! Og Osvald sier: « her læres folk op til at tro ... at livet er noget jammerligt noget, som vi er bedst tjent med at komme ud af jo før jo heller ».

Denne livsfornektelse er motpolen til Osvalds store løsen: *livsgleden*, gleden ved selve det å være *til* — den

fundamentale verdi i *Gengangere*, som det nordiske miljø fornekte. Personlig er jeg ikke i tvil om at Corinnas beskrivelser av Italia har vært en hovedkilde for Ibsen da han formet ut ideen om en frelsende livsglede. I *Corinna* er ikke selve ordet livsglede nevnt, men realiteten i det møter oss så å si på hver eneste side. Derfor kan man si at *Gengangere* kaster et lys fra siden over Ibsens forhold til Italia: det Italia som Mme de Staël har lært ham å se med *sine* øyne.

Men så får en også for sikkerhets skyld føye til at *Corinna* litterært sett ikke kan sammenlignes med Ibsens *Gengangere*. Av de dikteriske halvfabrikata som er strødd rundhåndet ut i romanen, har Ibsen skapt et fullferdig kunstverk, en tragedie komponert med hans egen ørnklo. Ibsen kunne sagt om sitt forhold til Mme de Staël det samme som Pascal sa om *sitt* forhold til Montaigne: « Det er i meg selv jeg finner det jeg ser i ham ».

DANIEL HAAKONSEN
Università di Oslo

LE BOUCLIER ET LA CORNE A BIÈRE

*Étude sur la conception de la poésie et du poète chez Bragi
Boddason et Egill Skalla-Grímsson*

Georg Misch a pu dire que la conscience individuelle naît partout « liée aux Muses et non à Mars », en tant donc que conscience poétique¹. C'est une reformulation du vieux *in principio fuit poeta* des philologues, quoique employé dans un sens bien plus englobant. Mais cette individualité littéraire archaïque, loin de se constituer en écart, tend à consister justement dans la manière où le typique est traité².

Qu'il soit authentique ou travail d'épigone³, l'éloge du scalde que Snorri attribue à Bragi est bien plus que la réponse à une question d'identification. Je crois qu'il faut y voir l'affirmation précoce et complexe d'une conscience d'auteur qui, dans l'Europe du haut Moyen Âge, déborde largement la restriction moderne du mot. C'est en fonction de document théorique, au moins autant que de développement pratique de procédés, que la strophe ouvre (par les synonymes de 'poète' et de 'poésie') la section des *Skáldskaparmál* dédiée aux *ókennd heiti*⁴.

Petta q(vað) Bragi hiN gamli, þa er hann oc vm skog nokqvorn sið vm qveld, þa stefjapi trollkona ahann ok spvrþi, hvern þar for: hann svaraði sva:

¹ *Geschichte der Autobiographie*, II, 1, Frankfurt a.M. 1955, p. 176.

² Cf. P. DRONKE, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Oxford 1970, p. 19.

³ J. DE VRIES, *De skaldenkenningen met mythologischen inhoud*, Haarlem 1934, p. 21: « aan de echtheid der strofe twijfel ik in hooge mate ».

⁴ Ou *nofn*, selon la correction de F. JÓNSSON (*Edda Snorra Sturlusonar*, København 1931, chap. 67, p. 164).

Ainsi parlait Bragi le vieux, lorsqu'il se trouva à traverser une forêt de nuit: une femme des trolls s'avança alors vers lui et demanda qui passait par là; il répondit ainsi:

Skald kalla mic
skapsmið⁵ Viðvrs
Gavtz giafravtvt
grepp ohneppan
VGs avlbera
Oðs⁶ skapmoða
hagsmið bragar
hvat er skald nema þat?⁷

Scalde, ils m'appellent:
forgeron de la boisson de Viðurr
découvreur du don de Gautr
poète sans avarice
verseur de la bière de Yggr
Móði, par nature, du chant
forgeron habile de mètres.
Qu'est-ce qu'un scalde, si non ça?

Pas plus que son maître, Óðinn, le scalde n'est « jamais connu sous un seul nom »⁸. Il se déclare en même temps « forgeron »⁹ et « verseur de la boisson d'Óðinn », artisan et magicien. Comme aucune hypostase archaïque de poète n'avait essayé de le faire, le scalde prétend assumer les grands archétypes conflictuels du modèle apollinéen et de l'orphique-dionysiaque. Par cet exploit de conciliation culturelle, il s'arroge le droit de se nommer, ce qui dans la même littérature norroise n'était concédé ni au poète épique,

⁵ *Smið* est émendation de *skið* (F. JÓNSSON, *cit.*, p. 165). *Skap* est *lectio difficilior* attestée par la plupart des manuscrits (E. A. KOCK, *Notationes norroenae*, Lund 1926, VII, n. 1005), contre le *skip* du *Lexicon poeticum* accepté par F. JÓNSSON (*Den norsk-islandske Skjaldedigtning*, København 1912-15, B1, p. 5). Mais ce *skap* ne signifie pas « créateur », comme Kock le croit, plutôt « liquide, boisson » (H. J. FALK, *Med hvilken ret kaldes skaldesproget kunstigt?*, dans « ANF » 1889, 5, p. 249. Cfr. pourtant, au même endroit, la discussion de la métaphore de 'navire', pour 'poème').

⁶ Óðr est, en tant que nom personnel, le mari de Freyja (*Vsp.* 25, *Hyndl.* 46), une hypostase plus ou moins transparente d'Óðinn lui-même. Mais on sait que le mot, en tant que nom commun, équivaut à « poésie » et « fureur ».

⁷ Je cite de l'édition de F. JÓNSSON (*Edda Snorra cit.*, pp. 164-5), dont je respecte la graphie.

⁸ Ce sont les mots des *Grímnismál* 48 (« einu nafni/hétomk al-dregi/ síz ek með fólkum fór »; je cite de l'édition de J. HELGASON, *Eddadigte*, København-Stockholm 1964², II, p. 21).

⁹ Sur le rôle de 'héros culturel' que le forgeron revêtit aux âges archaïques, cfr. M. ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris 1956.

ni au conteur (également épique) des sagas. Tout en modélant sa matière, le scalde y empreint des signes secrets (*laun-stafir*¹⁰). Tout en fabriquant un objet d'usage, il s'en sert pour modifier à dessein les faits du monde, ceux qui, en particulier, ont suscité cet objet. Il signe donc son oeuvre, comme le faisait habituellement celui qui dressait une pierre runique, comme les ciseleurs d'amulettes et de bractéates. Autant que le leur, le travail du poète se sait manuel, ordonnant la matière et la métamorphosant. Sa connaissance est aussi une intervention sur les choses, projetée sur le possible.

L'orgueil de son métier que le scalde proclame n'est pas moins l'affirmation d'un pouvoir reçu que d'une habileté technique exclusive. Déjà la clôture circulaire que la *lausavísa* de Bragi impose au schéma ouvert de la *þula* révèle une prétention à la totalité. Le parallélisme étroit des vers 2-7 devient, par la fermeture, entrecroisement et variation. Les deux couples 2-3 et 6-7, par exemple, qui sont syntaxiquement identiques, invertissent cependant l'ordre de leurs éléments dans un dessin double qui contrepèse et souligne, entre les synonymes, plutôt les différences que les analogies. Tels les deux surnoms d'Óðinn et les deux *heiti* pour 'poésie', celui qui en fait ressortir le caractère inspiré et celui qui, au contraire, en accentue plutôt le côté technique (*óðr*, *bragr*¹¹). Ou telles les *kenningar*, qui roulent l'une sur l'autre en énumérant, du scalde, les capacités et les

¹⁰ Cfr. par exemple F. GENZMER, *Die Geheimrunen der Egilssaga*, dans « ANF » 1952 (67), pp. 39-47.

¹¹ C'est l'hypothèse étymologique du *Lexicon poeticum antiquae linguae septentrionalis* (par S. EGILSSON et F. JÓNSSON, København, repr. phot. 1966, p. 59): « (*bragr*) stár mäske i forbindelse med roden i *bregða*, 'noget kunstigt sammenföjet'? ». Et cfr. surtout le rapprochement sémantique et formel entre aind. *brahma*, airl. *bricht*, aisl. *bragr* et lat. *forma* (H. OSTHOFF, *Allerhand Zauber etymologisch beleuchtet*, dans « Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen », 24, pp. 118-121 et E. POLOME', *Old Norse Religious Terminology in Indo-European Perspective*, dans K. H. DAHLSTEDT (ed.), *The Nordic Languages and Modern Linguistics II*, Stockholm 1975, pp. 658-9).

fonctions: artisan habile, inlassable, généreux dispensateur du liquide « don de Gautr », la « bière de Yggr ».

Les noms d'Óðinn donnent ici une synthèse rapide, mais articulée, des épiphanies de ce dieu « double » et « triple »¹², qui reçoit des tributs multiformes¹³. C'est l'Adversaire, le Terrible, le Sacrifié¹⁴. Choisis dans de longues *pulur*, ces noms sont évidemment pertinents. Même en tant que dieu de la connaissance et de la poésie, Óðinn n'est pas moins l'Ennemi et l'Épouvantable qu'il ne l'est sur les champs de bataille. Ce qu'il enseigne aux poètes dont il est le premier et le maître, c'est autant de se battre contre l'étreinte ombreuse de la matière que de se pendre, comme il le fit (*Hávamál*), au point d'intersection des mondes, dans une expérience douloureuse de chaman¹⁵ qui en fait le pivot des réalités connaissables.

Les prétentions théoriques que cette civilisation impose aux poètes, tout en les compensant comme aucune autre civilisation archaïque ne l'a jamais fait¹⁶ et en leur recon-

¹² Óðinn est appelé *Tveggi* dans le *Sonatorrek* 25 et dans la *Völuspá* 63. Il s'appelle au contraire *þriði* dans les *Grimnismál* 46 et ailleurs.

¹³ Cfr. par exemple G. TURVILLE PETRE, *The Cult of Óðinn in Iceland*, dans ses *Nine Norse Studies*, London 1972, pp. 1 ss. Et cfr. naturellement Dumézil et De Vries.

¹⁴ Que *Gautr* puisse ne pas être un nom de peuple, employé par antonomase pour Óðinn (donc le Goth ou le Gaute), mais plutôt un appellatif autrement disparu signifiant « le sacrifié à un dieu » (rélié à la racine germ. GEUT-, d'où **geutan*, « giessen »), c'est la suggestion fascinante que H. KUHN développe à partir d'une hypothèse de Jellinghaus (*Gaut*, dans *Kleine Schriften*, II, Berlin 1971, pp. 364 ss.).

¹⁵ Sur le chamanisme supposé d'Óðinn il existe une littérature très vaste. Je me contente de renvoyer ici à G. DUMÉZIL (*Les dieux des Germains*, Paris 1959², mais aussi *Du mythe au roman*, I, Paris 1970); à F. STRÖM (*Den döendes makt och Odin i trädet*, Göteborg 1947); à P. BUCHHOLZ (*Schamanistische Züge in der altisländischen Überlieferung*, Münster 1968 et *Shamanism. The Testimony of Old Icelandic Literary Tradition*, dans « *Mediaeval Scandinavia* » 1971 (4), pp. 7 ss.). Pour une vue critique de cette question, cfr. J. FLECK, *The 'Knowledge-Criterion' in the Grimnismál: The Case Against Shamanism*, dans « *ANF* » 1971 (86), pp. 49 ss.

¹⁶ Il y a sur ce point force de témoignages historiques et littéraires. Je me réfère p. ex. à la *Heimskringla* (*Óláfs saga helga*,

naissant une fonction culturelle inusitée, semblent donc terrifiantes. Et les exigences strictement professionnelles, d'expérience, d'habileté, d'imagination ne se montrent pas moins radicales. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux preuves sémantiques, telles que l'analyse des *nomina agentis* dans les *kenningar* non mythologiques pour 'poète'¹⁷. Le scalde, on y apprend, doit savoir « recueillir » sa matière, ou la « susciter » par ses facultés d'invention; il est obligé de l'« ordonner » en système pour la « gouverner », mais également de l'instituer en procès: la « mettre en mouvement », donc, la « conduire en avant ». Le scalde « travaille » ces 'objets trouvés' de la mémoire, il les « décore » pour les « donner » ensuite, les « distribuer » et « payer » ainsi ses dettes.

Les trois sujets de toute tradition orale, le récepteur des sources, l'innovateur, le transmetteur, se coagulent ici en un seul. C'est le scalde se qui charge de puiser dans le mémoire collective autant que de recevoir des impulsions de l'extérieur, souvent d'un modèle immédiat (objet ou fait); ou de les trouver, ces impulsions, dans son expérience, qui n'est jamais considérée comme strictement privée. C'est également lui qui organise des objets manufacturés mobiles (des 'navires'), qui y voyage: qui transmet ou vend lui-même ses produits.

Il se décrit comme quelqu'un qui s'empare d'une matière donnée, fabriquant d'elle un objet (théoriquement solide) ou une substance, imaginée liquide, qui entrent dans une circulation sociale. Il se représente forgeron, à la fois, du gobelet (c'est à dire, de la corne) et de la bière, du contenant et du contenu. Ou de la forme de l'expression et de la forme du contenu, si l'on veut s'en tenir aux formules de Hjelmlev. Tandis que la matière du contenu est toujours conçue comme un échantillon emblématique d'un système

ch. 43) et à G. TURVILLE PETRE, *Haraldr the Hard-Ruler and His Poets*, London 1963.

¹⁷ Je pense ici à des *nomina agentis* tels que *greiðir*, *tínir*, *stýrir*, *stærir*, *bjóðr*, *gildir*, *veitir*, *deilir*, *skekkir*, *skreytir*. Cfr. R. MEISSNER, *Die Kenningar der Skalden*, Bonn-Leipzig 1921, pp. 363-4.

culturel, *pars pro toto*. « Ist der Skalde jemals seine Stoffe gegenüber frei? »¹⁸ (Mais Pindare, était-il plus libre?) Et que la matière de l'expression reste rigide typique et topique (Curtius).

La conscience d'auteur que le scalde proclame concerne donc exclusivement l'organisation de ses textes. On a écrit que le 'contenu' de ces textes, c'est leur 'forme'¹⁹: matière (sémantique) travaillée, matière (sémiotique) travaillante. Leur 'vérité' se déroule sur deux niveaux antagonistes: la présence et la représentation, pour emprunter le jeu de mots de Zumthor²⁰. La représentation, si elle ne veut ou ne sait exorciser les forces destructives cachées dans l'objet 'présenté' (objet d'expérience, ou de mémoire), ni même conjurer les inquiétudes qui en suintent, ordonne toutefois cet objet pour qu'il soit lu et, sans doute, gouverné et réglé par la suite. Tout indique que le poète est conscient du défi, parfois explicite²¹, qu'on lui lance, ou qu'il se lance à lui-même: faire d'un événement un emblème et d'un doute un chiffre.

Les poussées excentriques sont ainsi reconduites sur elles-mêmes, l'élan linéaire est forcé en ellipse, les pulsions contradictoires s'entrelacent en tressage. Le temps de l'action et le temps de la diction tendent à s'épaissir pour occuper de l'espace. Ces textes, pourtant oraux, sont une sorte de *carmina figurata* non graphiques²².

¹⁸ W. H. VOGT, *Bragis Schild. Maler und Skalde*, dans « APhS » 1930 (5), p. 28.

¹⁹ M. I. STEBLIN-KAMENSKIJ, *Proischozdenie poezii skal'dov*, dans « Skandinavskij sbornik » 1958 (3), p. 188, et *Folklore and Literature in Iceland and the Problem of Literary Progress* dans « Scandinavica » 1972 (11), pp. 127-36.

²⁰ *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, pp. 113.

²¹ On songe, à ce propos, à l'épisode célèbre dans la *Haraldssaga harðráða*, ch. 91, que M. GABRIELI rappelle (*La poesia scaldica norrena*, Roma 1962, p. 12); ou à l'autre épisode parodique dont parle la *Morkinskinna* (éd. F. JÓNSSON, pp. 235 s.) à propos de Þjóðólfr Arnórsson, qui fut obligé de composer deux *vísur* sur un banal accident (une querelle entre deux artisans), sous un déguisement d'abord mythique, ensuite héroïque.

²² « Every stanza is an aural design », écrivent E. KNOTT et G. MURPHY (*Early Irish Literature*, London 1966, p. 31) sur cette ancien-

La condition théorique de cette poésie se rapproche beaucoup, pour étrange que cela puisse paraître, de celle des avant-gardes littéraires du début de notre siècle. C'est l'absence de garanties pour la connaissance (donc, pour la représentation) qui les apparente: due ici au doute sur la consistance et sur l'existence même du monde, là au désarroi devant une réalité illisible. Et parfois les solutions mêmes se ressemblent: un hermétisme commun²³, une fermeture emblématique des textes, une composition complexe et mouvante.

L'effet chiffré de cette poésie est le résultat d'une organisation exceptionnellement stricte des moyens expressifs. Dans la plus petite unité complète de sens, la strophe, (ou plutôt, dès les débuts, le *helmingr*) close rigoureusement sur elle-même, le mètre, le dessin phonétique tracé par les rappels réciproques de l'allittération, de la consonance, de la rime, enfin l'entrecroisement syntaxique définissent un réseau significatif profondément ambigu, où les parcours s'irradient dans plusieurs directions à la fois et se replient à rebours. Ce réseau est certainement une icône, mieux, un calligramme; bien qu'il entretienne, avec les faits du monde qu'il 'représente', des rapports obscurcis. Et ce calligramme est abstrait, mais sûrement pas ornemental, comme l'a dit Lie²⁴, qui compare la structure de ces strophes à la décoration animalière d'âge viking. On ne comprend le caractère de cette poésie qu'en se rappelant qu'il est ici question, littéralement, de vie et de mort: comme le témoigne, entre autre, le genre florissant des *höfuðlausnir*²⁵. Cet objet, ou ce chiffre,

ne poésie courtoise irlandaise qui constituerait l'un des modèles des genres scaldiques en *dróttkvætt*.

²³ « An abrupt and intricate style does not frighten the generation familiar with modern English poetry » (G. TURVILLE PETRE, *Scaldic Poetry*, Oxford 1976, p. V).

²⁴ *Skaldestil-studier*, dans « Maal og Minne » 1952, pp. 1-8 et surtout 'Natur' og 'unatur' i *skaldekunsten*, Oslo 1957.

²⁵ On se souvient que, outre au plus célèbre des *höfuðlausnir*, celui d'Egill, la tradition parle au moins de deux autres occasions précédentes et semblables (*Skáldatal*, à propos de Erpr lútandi, *Egils saga* 59 à propos de Bragi).

qui est un poème scaldique est tenu pour une action exemplaire très rapprochée du spectacle. De ce fait, il dégage donc à nouveau du temps et exerce, sur le désordre des choses, une médiation dramatisante: rituelle, probablement, à son origine, bientôt humaniste et laïque²⁶.

On a vu que Bragi Boddason (si c'est bien de lui qu'il s'agit) parle orgueilleusement de lui, à deux reprises, dans la même *lausavísa*, comme d'un forgeron: quoique travaillant une matière sémi-sacrée, le langage. Et comme « pour les anciens le langage était quelque chose de réellement effectif, bien autrement autonome qu'il ne l'est pour nous aujourd'hui »²⁷, l'*íprótt* nécessaire pour l'élaborer n'a pas besoin d'être foncièrement différent de l'habileté artisanale qui transforme le bronze ou l'or. Il ne l'était pas chez les poètes grecs, pas plus qu'il ne le fût pour Rimbaud (« la main à plume vaut la main à charrue »); tandis que, plus près de nous, Heidegger soulignait encore, dans la pensée, le caractère de « das einfachste und deshalb schwerste Hand-Werk »²⁸. Mais chez Bragi la formule n'a rien d'une boutade rhétorique. En effet, le seul texte d'importance de Bragi qui nous soit parvenu est un 'bouclier', c'est-à-dire le produit du travail d'un forgeron. Cette grande *Ragnarsdrápa* qui contient en elle, 'en abyme', une série d'autres 'boucliers', ou d'autres médaillons: comme l'étang ou le

²⁶ Sur la « théâtralité » des textes médiévaux, cfr. P. ZUMTHOR, *Essai ... cit.*, p. 70. Sur l'ancienne pratique des débats rituels et judiciaires chez les indo-européens, dont certains poèmes mythiques de l'*Edda* gardent des traces, cfr. F. B. J. KUIPERS, *The Ancient Aryan Verbal Contests*, dans « Indo-Iranian Journal », 1960, IV, pp. 217-281.

²⁷ H. LIE, *Skaldestil-studier cit.*, p. 20, où il cite Snorri pour souligner la liaison étroite qui existait, à l'âge viking, entre les arts manuels et ceux de la parole (*Skáldsk.*, éd. Jónsson, p. 26 « skáld eru höfundar allrar rýnni eða málsgreinar, sem smiðir gripa eða lög-menn laga »). Sur la conception, courante chez Egill, de la langue comme d'un outil, cfr. G. MISCH, *Geschichte... cit.*, p. 175 et 176: « Für ihn war und blieb die Wortkunst eine Waffe im Kampf des Lebens, oder allgemeiner: ein Organ der Aktion ».

²⁸ *Was heißt Denken?* Tübingen 1954, p. 50.

jardin dont nous parle Leibniz, où « chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin ou un tel étang »²⁹.

Le bouclier de Bragi, archétype de tous les 'poèmes à bouclier' (*skjaldardrápur*) norrois comme le chant XVIII de l'*Illiade* l'est pour le pseudo-Hésiode ou pour Virgile, n'est pas moins que le bouclier d'Achille à la fois une île et un miroir. Un épitomé prétendu total du monde connu, de l'espace imaginé: un télescopage du temps rappelé³⁰. Et les critères de sa composition n'en sont pas moins dialectiques, bien qu'issu, ce 'bouclier', très indirectement du modèle homérique: ou plutôt d'une longue tradition de poésie figurative du haut Moyen Âge, d'Ausone et Prudence jusqu'aux *tituli* carolingiens³¹; et bien qu'il participe de ce caractère de 'paysage' que les textes médiévaux ont si souvent³². Mais dans ce bouclier s'affrontent des oppositions d'ordre

²⁹ *Monadologie*, dans *Discours de métaphysique et Monadologie*, Paris 1974, p. 60.

³⁰ G. POULET, *Études sur le temps humain*, Paris 1976², I, p. 10: « Pour l'homme du moyen âge il n'y avait donc pas une durée unique. Il y avait des durées en quelque sorte étagées les unes au-dessus des autres... ».

³¹ J. DE VRIES, *Altnordische Literaturgeschichte*, Berlin-Leipzig 1941, I, p. 92 et H. LIE, *Skaldestil-studier cit.*, p. 23.

³² P. ZUMTHOR, *Essai... cit.*, p. 114. Le bouclier figuré conçu comme un épitomé circulaire des connaissances et un emblème global de la mémoire a d'ailleurs une tradition archaïque extrêmement illustre, comme le prouvent par exemple l'ambivalence sémantique du grec *ἄμιος, ἀμύη*, un fragment de Parménide (Diels-Kranz 5: « Ein Gemeinsam-Zusammenhängendes aber ist es mir, von wo ich auch den Anfang nehme: denn dorthin werde ich wieder zurückkommen »): outre à l'étymologie exceptionnellement fascinante, dans les langues germaniques, des mots signifiant « description » et « décrire », et qui valaient au Moyen Âge respectivement « peinture » et « peindre sur un bouclier » Cfr. p. ex. *schildern* et *Schilderei* dans le célèbre dictionnaire de GRIMM, (pp. 127-131 du vol. 9), chez KLUGE (*Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1960), DE VRIES (*Nederlands etymologisch woordenboek*, Leiden 1971), H. S. FALK-A. TORP (*Norwegisch-dänisches etymologisches Wörterbuch*, Oslo-Bergen 1960²), F. JELINEK (*Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Heidelberg 1911), A. JÓHANNESSON (*Isländisches etymologisches Wörterbuch*, Bern 1956).

historique, bien plus que morales ou sociales: le d'abord et l'ensuite, la cause et l'effet. Ou d'ordre spatial: le haut et le bas, l'arrière et l'avant.

Tout est fonctionnel, dans ce bouclier, et à l'aide de l'organisation formelle tout s'y meut et s'y déplace. Sans hiérarchie et sans centre (tel le ciel étoilé pour le bouclier d'Achille: mais les boucliers vikings portaient un *bukl* au milieu). Sans même une borne extérieure, comme l'était dans le même bouclier d'Achille le « fleuve Océan ». On voit devant ses yeux l'assaillant devenir l'assailli, les effets des actions se diluer, l'histoire tourner sur elle-même et se répéter à rebours. La face cachée des pays qu'on croyait connaître laisse peut-être émerger des terres à l'aspect étrange, où le passé — imaginé ou réel — continue à vivre.

Profondément relativiste, foncièrement laïque, ce texte se montre sceptique à l'égard d'une unité possible et perdue du mythe. Imaginé d'ailleurs lui-même comme un bouclier³³, le disque du soleil est à la fois la roue de la chance et l'engrenage des jours et des nuits. Bien que la *Ragnarsdrápa* soit le plus archaïque des documents scaldiques, on ne peut y voir ce caractère « numineux » qui a tant frappé Lie³⁴: plutôt un vide du surnaturel, une rationalisation téméraire de l'histoire apprise, et un déterminisme accablant.

La matière de la *Ragnarsdrápa* est deux fois donnée, par la tradition et par l'épique (*Hamðismál*, *Hymiskviða*, *Guðrúnarhvöt*). Elle l'est une troisième fois par les figurations sur le bouclier, qui s'inspireraient de l'*Edda*. Représentation d'une représentation, le texte aplatit les divergences entre la mythologie, la légende héroïque, l'histoire plus ou moins travestie. Ce qui plus est, il instaure un réseau de liens entre des scènes (des faits) tout à fait indépendantes à l'origine. Des liens tracés par les niveaux communs de référence (on peut citer les *kennningar* qui pointent vers le cycle de Sigurðr, ou les rappels constants à Óðinn), par l'iconographie (ne fût-ce que ces navires, toujours présents dans le fond), par les couleurs: ces mêmes rouges, noirs et

³³ Cfr. *Grimnismál* 38 et la *kenning* largement employée *himintar-ga* pour 'soleil'.

³⁴ *Skaldestil-studier* cit., p. 44.

jaunes dont, par exemple, les pierres gravées de Gotland portent des traces³⁵. Surtout par l'isomorphisme, car les scènes évoquées sont toutes traitées à peu près selon les mêmes principes. On n'y trouve ni description, ni récit à l'état pur³⁶: description et récit sont plutôt entremêlés dans l'effort de répéter, de l'événement, la fermeture, l'équilibre centripète, la synchronie. Cet effort se fait évident si l'on rapproche, de ces tableaux, les récits eddiques correspondants: ouverts, ceux-ci, en progression, avec un début et un point d'arrivée.

La structure du poème relève, en effet, de sa fonction: qui apparaît, de l'intérieur déjà, celle d'objet échangé, de cadeau donné en retour. De la même consistance, de la même forme que ce premier cadeau, que Bragi a reçu de Ragnarr (justement, le bouclier), et d'une valeur culturelle au moins égale. Le célèbre *Essai sur le don* de Maurice Mauss³⁷, qui étudie l'importance du rituel de l'échange (*potlâc*) dans les civilisations archaïques, choisit de se servir d'une citation des *Hávamál* pour énoncer le 'sujet' de sa thèse:

39 Fanka ek mildan mann eða svá matar góðan, at ei væri þiggja þegit, eða síns fiár svági... at leið sé laun, ef þegi.	Je n'ai trouvé personne, quoique généreux et hospitalier qui n'acceptât de dons ni si... de ses richesses qu'il détestât les récompenses.
40 Fiár síns, er fengit hefr, skylit maðr þorþ þola; opt sparir leiðom þats hefir liúfom hugat; mart gengr verr en varir.	Que personne, des richesses qu'on a acquises, n'attende d'avoir besoin. Souvent on épargne pour la détresse ce qu'on avait réservé pour la joie. Bien des choses tournent plus mal qu'on ne s'y attendait.

³⁵ H. ARBMAN, *The Vikings*, London 1961, p. 127 et S. LINDQUIST, *Gotlands Bildsteine*, Stockholm 1941,

³⁶ Cfr. p. ex. A. HEUSLER, *Die altgermanische Dichtung*, cit., pp. 123 ss.

³⁷ tr. it. dans *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino 1965, pp. 155-6.

- 41 Vápnom ok váðom
skolo vinir gleðiaz,
þat er á siálfum sýnst;
viðrgefendr ok endrgefendr
erosk lengst vinir,
ef þat biðr at verða vel.
- 42 Vin sínom
skal maðr vinr vera
ok gjalda giöf við giöf;
hlátr við hlátri
skyli hōldar taka,
en lausung við lygi.
- 46 Þat er enn of þann
er þú illa trúir
ok þér er grunr at hans geði,
hlædia skaltu við þeim
ok um hug mæla;
glík skolo giöld giöfum.
- 145 ... Betra er óbeðit
en sé ofblótit,
ey sér til gíldis giöf...³⁸
- Des armes et des vêtements
les amis se réjouiront,
ce qui est tout à fait évident.
Celui qui donne et celui qui rend
restent amis longtemps,
si un sort heureux les attend.
- De son ami
chacun doit être ami
et rendre don par don:
dérision par dérision
les hommes compenseront
et par le mensonge la tromperie.
- Cela vaut de même pour celui
en qui tu n'as pas de confiance
et dont la nature éveille tes
soupçons.
Tu devras rire avec lui
et cacher ta pensée:
la récompense soit pareille au
don.
- Il est mieux ne pas prier
que trop sacrifier:
le don attend toujours sa récom-
pense...

Le prince, toutes les *kenningar* des scaldes nous le confirment, est avant tout celui qui donne; celui qui distribue des bagues et des richesses sous peine de perdre son autorité³⁹. Le cadeau est donc, à la fois, ce qu'il faut donner, ce qu'il faut prendre et qu'il est cependant dangereux de prendre⁴⁰: On se souvient, justement à propos d'un bouclier donné, d'un épisode de l'*Egilssaga*: la colère d'Egill et sa décision de tuer son élève Einarr skálaglamm, qui lui avait donné un bouclier magnifique, voulant l'obliger par là à composer une *skjaldardrápa* en remerciement⁴¹.

³⁸ Je cite de l'édition de l'*Edda* par J. Helgason, comme partout dans cet essai (pp. 21 ss.). Je souligne.

³⁹ Cfr. R. MEISSNER, *Die Kenningar...* cit., pp. 346-7.

⁴⁰ M. MAUSS, *Teoria...* cit., pp. 266-7.

⁴¹ *Egils saga Skalla-Grimssonar*, éd. par S. NORDAL, Reykjavík 1933, chap. 78, p. 272: « Gefi hann allra manna armastr! Ætlar hann,

On aurait autant de raisons pour mettre en question, si c'était nécessaire, la monogenèse de la poésie des scaldes, que Å. Ohlmarks⁴² reconduit à l'*erfiql* seulement. Les *kenningar* que le texte emploie pour 'bouclier' (*hreingróit steini...* *Prúðar...* *þjófs iljablað; gjalla...* *baugnafaðs...* *meyjar hjóls...* *Hogna; à Leifa landa laufi; Ræs...* *reiðar mána*, etc.) montrent avec assez d'évidence que justement le bouclier en est le centre et le sujet, au nom chargé de tabou, comme l'est habituellement le nom du mort célébré dans l'*erfi-drápa*⁴³. « Les cadeaux rendus doivent ressembler aux cadeaux reçus » (*glík skolo gjöld giöfum*), prescrivent, on l'a vu, les *Hávamál*. Bragi se déclare conscient qu'on prétend de lui une récompense « adéquate »:

Nema svát góð ens gjalla
gjöld baugnafaðs vildi
meyjar hjóls enn mæri
mogr Sigurðar Hagna⁴⁴

À moins qu'il ne veuille (pour la roue)
toucher un bon prix (sonnante,
peinte en anneau), le fameux
fils de Sigurðr (de la fille de Hogni)

En quoi et par quels moyens le *Ragnarsdrápa*, la première des chansons 'à bouclier' que nous possédons et évidemment le modèle du genre, s'efforce-t-elle de « ressembler » au bouclier perdu qu'on y postule; et dont on évoque, dès la première strophe, l'éclat bariolé qu'on ne peut qu'imaginer, faute de preuves archéologiques?

L'approche de la réalité est dans la poésie médiévale, on l'a souvent remarqué⁴⁵, éminemment visuel. H. Lie arrive à imaginer Bragi debout devant son bouclier⁴⁶, le regardant et s'efforçant d'en retenir une vision d'ensemble: le ruissellement du sang ça et là, les éclairs d'une forêt de lances et d'épées, tous les navires, la mer, plusieurs lunes (des boucliers, des yeux). Dans ce poème, des scènes où la vérité

at ek skyla þar vaka yfir ok yrkja um skjöld hans? Nú taki hest minn; skal ek ríða eptir honum ok drepa hann ».

⁴² *Till frágan om den fornordiska skaldediktningens ursprung*, dans « ANF » 57, 1944, pp. 188 ss.

⁴³ Å. OHLMARKS, *Till frágan...* cit., pp. 198-9.

⁴⁴ Je cite l'édition de F. JÓNSSON, ici et ailleurs (*Skj. B I*, p. 6)

⁴⁵ P. ZUMTHOR, *Essai...* cité, p. 37.

⁴⁶ *Skaldestil-studier* cit., p. 29.

mythologique l'emporte sur le verité historique se succèdent sans liens apparents, sans un centre qui les organise ou un bord qui en définisse l'autonomie, en *hortus conclusus* face au fourmillement désordonné du monde réel dont le bouclier se pose cependant comme le miroir; que ce bord soit l'Océan de l'*Iliade* ou le Miðgarðsormr de tant de frises, boucles et bijoux anciens-scandinaves. Un refrain irrégulier sépare à peine les scènes (« Ragnarr m'a donné la lune du chariot de Rær, et bien des légendes aussi »). Quel dessein poursuit ce poème donc, et par quelles voies sa construction s'accorde à son dessein?

Bragi se laisse entrevoir tournant, pour le 'lire', tout autour du bouclier, dans une *circumambulatio* analogue à celles que le rituel imposait si l'on voulait charger de puissance magique un objet ou un lieu⁴⁷. Ce qui le frappe d'abord est la découverte que même un bouclier n'est jamais ce qu'il semble; par sa fonction et par sa nature spécifique, surtout pour les relations ambiguës qu'il entretient. Un objet de guerre, qui devient occasionnellement un signe d'amitié et d'estime, une surface peinte où le scintillement de l'or ne fait que ressortir davantage en se mêlant aux teintes sombres, un cadeau généreux, symbolique, mais qui pose à la fois des prétentions inouïes. Le cours de la méditation prend un tour sceptique, et se charge d'ironie. C'est la main du lecteur, Bragi, qui fait à présent tourner ce 'livre'-bouclier sur lui-même comme une roue de la fortune. Les figurations se renversent, ce qui était au dessus se retrouve en bas. C'est plutôt un redressement: le débrouillement opéré par la raison sur la mémoire reçue.

Ce redressement, ce sont des moyens formels qui l'opèrent, iconographiques avant tout. Ce qui frappe, d'abord, c'est la composition « en abyme »⁴⁸ du poème: la série de structures minimales qui repètent, à l'intérieur, la structure principale.

⁴⁷ J. DE VRIES, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Berlin-Leipzig 1937, II, pp. 44-5. Cfr. aussi M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1948.

⁴⁸ L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris 1977.

Toutes les scènes sont censées décorant les bords d'un objet circulaire, et s'organisant autour d'un objet de forme circulaire lui aussi, partout un 'contenant'. Le tonneau de la bière où Jormunrekkr tombe tête basse, mutilé, sanglant. L'encerclement de la « baignoire », la chambre du roi: renversé, cet encerclement, dans le cercle des lances autour de Hamðir et Sqrli. Le collier dans les mains de Hildir, qui est l'emblème d'une médiation ambiguë entre les navires et le palais du roi. (On est tenté d'imaginer cette scène telle qu'elle est représentée sur la pierre dite *Lärbro Stora Hammars I*⁴⁹, trouvée au Gotland. L'organisation y est parfaitement symétrique: la femme au centre des deux rangées de guerriers, liée aux deux et cependant pleine de rancune vers l'une et l'autre: « svá lét ey, þótt etti / sem orrostu letti » [str. 9: « agissant toujours, tout en excitant, comme si elle deconseillât la bataille »]). Le lambeau de terre déchiré par Gefjon à l'aide de ses boeufs magiques sur la « roue de l'abîme », sa charrue; le bateau de Þórr; la voûte étoilée de la magnifique conclusion.

L'ambiguïté universelle de l'action (le conflit donc entre l'intention et la pratique, entre la fonction et le rôle), Bragi la montre non pas, comme W. Vogt le soutient — lui qui fait de Bragi « un fin psychologue » —, en « fouillant dans l'âme » des personnages⁵⁰; mais plutôt en se servant d'indices matérielles, comme le fait en tous temps l'art figuratif chargé de narration. Des indices capables de faire comprendre l'intention vengeresse de Hamðir et Sqrli; l'hostilité cachée de Hildir à la fois contre son père et son mari; sa « capacité de guérir les plaies sanglantes » et en même temps sa « soif de sang »; la joie de Gefjon pour sa ruse, la volonté, chez Þórr, de se mesurer avec le Miðgarðsormr.

Ces 'lieux' arrondis, autours desquels s'organisent les différents tableaux comme des miroirs convexes, sont donc à la fois des indices pour l'interprétation et des îlots où les contrastes s'équilibrent (la mer et la terre, la guerre et la paix), et dont la terrible force centripète s'explique par

⁴⁹ S. LINDQUIST, *Gotlands...* cit., I, pp. 105-6.

⁵⁰ W. VOGT, *Bragis Schild* cit., p. 26.

un télescopage des perspectives: le passé et le présent, le mythe et la mémoire.

Et toutefois, c'est encore le bouclier (seul ou au bras de l'« arbre au bouclier », le guerrier), l'objet circulaire qui se répète le plus souvent à l'intérieur du plus grand bouclier. « Voile sans coutures », « feuille des terres de Leifi »: frontière donc entre terre et mer (et cette métaphore de la feuille d'automne ajoute un contraste chromatique, rouge-jaune-bleu, semblable au coucher du soleil sur la mer: le soleil n'était-il pas, du reste, conçu comme « le bouclier du ciel »?). « Sou de la salle de Svǫlnir »: lieu donc de médiation initiatique entre le monde connu et l'au-delà mystérieux, lié comme il est à la mort au cours du combat, et en même temps à la vie qu'il doit protéger. « Lune du chariot de Rær »: nuit dans le jour, jour étincillant dans la nuit.

Espace où les oppositions s'entremêlent, l'objet circulaire au centre des différents tableaux se révèle en même temps comme un passage, par où les choses se transforment en leur contraire. Le tonneau paisible de la bière, symbole de fête et de libéralité (par âpre ironie⁵¹, Jǫrmunrekkr est surnommé à l'occasion « le dispensateur de la bière »), devient, en se mêlant de sang, un objet sacrificiel. La mort de Jǫrmunrekkr, dont déjà ce « mauvais rêve » annonçait la fatalité, devient, comme l'avait été celle de Fjǫlnir (*Ynglingatal*, 1), une mort odinique⁵². La reflexivité est on ne peut plus totale: Jǫrmunrekkr est obligé de boire son propre *erfiol*.

De même Hamðir et Sǫrli, qui avaient « encerclé » la chambre du roi, sont à leur tour encerclés par les guerriers

⁵¹ W. VOGT, *Bragis Schild...* cit., p. 27: « Bragi hat eine scharfe Zunge gehabt; das beweisen seine Sarkasmen ». Qu'on se souvienne aussi de quelques indications de parenté, apparemment indolores: « Randvés hǫfuðniðja » (mais Jǫrmunrekkr avait fait pendre son fils Randvér, soupçonné d'inceste): « Erps of barmar » (mais Hamðir et Sǫrli avaient tué, par jalousie, leur frère Erpr: et cet assassinat les perdit: *Hamðismál*).

⁵² G. DUMÉZIL, chap. *Le noyé et le pendu* dans *Du mythe au roman*, cit.

ennemis, qui « les piquent durement » avec les pointes de leurs lances. Devenus d'agresseurs agressés, « sur les descendants de Gjúki... on repaie les blessures des fils de Jónakr ». La réprocité de ce « repaiement » n'est donc pas moins absolue. Encore: le collier (*halsbaugr*) que Hildir porte à son père comme gage de conciliation se transforme, au contraire, dans le signal qui déclenche la vengeance de celui-ci. La femme qui offre un anneau est la même qui « excite » ces autres « anneaux », les épées (str. 8, « hristi-Sif hringa »). La bataille qui s'ensuit va se répéter jusqu'à la fin des temps, sans issue à jamais. La charrue de Gefjon change la terre dans une île flottant sur la mer. La ligne de Pórr, où mord le Miðgarðsormr, établit une telle continuité entre la surface et l'abîme qu'on ne saurait plus dire, dans la tension extraordinaire qui s'ensuit, qui à ses deux bouts est le pêcheur, qui le pêché, où est le dessus et où le dessous. Le temps s'arrête, traité en contemporanéité ou en répétition; point de développement possible, survit seul l'instant de ce ' passage ', le renversement des choses.

Si l'on cherche des pendants iconographiques dans les données de l'archéologie, on reconnaît le même affrontement des deux principes polaires, la même paralysie et concentration de forces équivalentes (réduite à une abstraction extrême), dans les spirales qui décorent, en frise, les bords d'objets circulaires d'âge pré-viking⁵³; ou, concrétisée, dans certaines figurations de lutte sur les bractéates et les helmets de Sutton Hoo et de Vendel⁵⁴. Là aussi, la tension héroïque est toujours organisée autour d'un objet rond, qui est le plus souvent un bouclier, mais qui parfois est le détail d'une selle, ou un helmet à grandes cornes. La ressemblance est renforcée par la stéréotypie du schéma figu-

⁵³ D. W. WILSON-O. KLINDT-JENSEN, *Viking Art*, London 1966, pp. 26 ss. V. aussi, pour une comparaison avec l'art contemporain hors de la Scandinavie, F. HENRY, *Irish Art*, Ithaca-New York 1965, I et II et E. SALIN, *La civilisation mérovingienne*, Paris 1950-59, I-IV.

⁵⁴ V. p. ex. A. M. ARENT, *The Heroic Pattern: Old Germanic Helmets*, Beowulf and Grettis saga, dans E. C. POLOMÉ (éd.), *Old Norse Literature and Mythology*, Austin-London 1969, pp. 130 ss.

ratif, qui peut presque toujours être reconduit à l'archétype dit « de Daniel dans la fosse aux lions »⁵⁵ (c'est-à-dire, d'un guerrier se battant contre deux ennemis qui l'encerclent), ou à l'autre archétype du guerrier affrontant un monstre chthonique. On reconnaît la formule qui place Jormunrekkr entre Hamðir et Sqrli, ou celle de Þórr vis-à-vis le Miðgarðsormr.

Le bouclier que Bragi imagine comme son modèle aurait pu très facilement se servir des mêmes schémas de composition centripètes. Représentées sur des pièces d'armure, des scènes de ces deux types devaient avoir pour but immédiat celui de servir de promémoria et d'encouragement au guerrier à qui les armes étaient destinées, et d'intimidation à ses ennemis⁵⁶. Bien plus intéressant me semble le but secondaire, non immédiat, de ces figurations.

L'organisation de l'espace, si rigide conventionnelle, reflète, en effet, une idéologie fortement dualiste. On croit pouvoir y reconnaître la conception d'un monde connu, parcourable, délimité (le IN des sémioticiens⁵⁷), auquel s'oppose un monde surnaturel représenté tantôt comme antropomorphique (dans une sorte de prolongement de l'IN: la salle d'Óðinn, par exemple); tantôt comme monstrueux,

⁵⁵ D. W. WILSON - O. KLINDT - JENSEN, *Viking Art* cit., p. 39. C'est un motif recourant dans l'art mérovingien, qui parvient en Scandinavie du sud (cfr. aussi E. SALIN, *La civilisation...* cit.).

⁵⁶ A. M. ARENT, *The Heroic...* cit., p. 142. On peut songer aussi au rôle des figurations sur le bouclier dans les *Sept contre Thèbes*, cfr. P. VIDAL-NAQUET, *Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des Sept contre Thèbes* dans « Annali, Archeologia e storia antica », I.U.O., Napoli 1979, pp. 95 ss.

⁵⁷ J. M. LOTMAN - B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, tr. it. Milano 1975, pp. 156 ss. Pour ce qui concerne le symbole de l'arbre du monde, cfr. aussi V. N. TOPOROV, *L'albero universale. Saggio di interpretazione semiotica*, dans J. M. LOTMAN - B. USPENSKIJ, *Ricerche semiotiche*, tr. it. Torino 1973, pp. 148 ss., et surtout les recherches célèbres de R. GUÉNON (*Le symbolisme de la croix*, Paris 1950; *La Grande Triade*, Paris 1957; *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris 1962). Sur l'organisation de l'espace dans l'imagination norroise, cfr. A. YA. GUREVICH, *Space and Time in the Weltmodell of the Old Scandinavian Peoples*, dans « Med. Scand. » 1969, pp. 42 ss.

démésuré, effrayant. C'est le ES, le *Útgarðr*; le monde en dehors, habité par les géants et les horreurs comme le Miðgarðsormr, d'après ce qui survit de la mythologie nordique à travers les *Eddas*. La cosmologie est évidemment centralisée: l'arbre du monde, la frêne Yggdrasill, fonctionne comme frontière et pivot entre le IN et le ES; lieu de superposition, principe de médiation. Son hypostase minimale est l'« arbre au bouclier »: le guerrier, et, plus en général, l'homme, le sujet de l'action.

Debout, servant de lien entre le monde supérieur et les mondes inférieurs, personnifiant comme il le fait l'espace des intersections, jusqu'à tirer ses caractères de natures différentes⁵⁸, ce protagoniste des existences possibles se charge de veiller à ce que l'équilibre des forces en opposition soit promptement rétabli lorsqu'il a été troublé par l'agression de quelque citoyen de l'ES. Toute action n'est donc toujours qu'une réaction à quelque poussée éversive; tout développement autonome ou même tout progrès reste inconcevable. Et toutefois, cet espace paralysé, intemporel, reflète une conception profondément humaniste de l'existence; la croyance que connaître la raison des phénomènes équivaut à savoir les contrôler, que rien n'est établi pour toujours et (ce qui plus est) que rien n'est immuable. Que la réalité connue est une sorte d'île, flottante sur l'océan de l'inconnu; mais une île douée d'horizons extensibles, à plan central, organisée dans des symétries dialectiques.

Le poème de Bragi 'ressemble' donc au bouclier comme un objet ressemble à un objet de la même structure. Deux théâtres de contradictions, 'ronds' tous les deux, alignant sans autres hiérarchies apparentes que celle de l'extension une série de médaillons, à composition centrale et qui tendent à la circularité. Séparés irrégulièrement, ces médaillons, par une division récurrente (le refrain, caractérisant

⁵⁸ Ce qui est clairement indiqué par la présence, dans la littérature norroise, de personnages mi-hommes, mi-fauves, tels les *berserkir* et les *úlfhednar*; et par certaines figurations d'hommes revêtus de peaux de fauves, dans les reliefs de l'art viking (p. ex. A. M. ARENT, *The Heroic...* cit., pp. 139 ss.).

par la suite la *drápa*), apparentés entre eux par l'iconographie et la construction, outre que par une communauté générique de thèmes.

Et cependant le poème n'est pas un bouclier. Ses moyens, comme ses buts, sont tout autres; ce qui explique pourquoi le sujet même, imposé à l'origine, se modifie chemin faisant en assumant une multiplicité de significations que le bouclier peint (son modèle hypothétique) ne pouvait avoir.

On touche là inévitablement à des questions redoutables, telles la nature et la fonction de ce genre dans le genre qu'est le *dróttkvætt*, le *stylus grandiloquus*⁵⁹ des scaldes, qui s'affirme ici d'emblée pour la première fois. Je concorde avec Lie⁶⁰ qu'il n'y a pas beaucoup d'intérêt à postuler par des critères évolutionnistes (si souvent démentis, du reste, dans l'observation des civilisations archaïques) une longue tradition perdue derrière la *Ragnarsdrápa*. Une tradition qui soit à même d'en expliquer le niveau surprenamment élevé de formalisation, jusqu'à en indiquer la genèse très éloignée (ou la dégénération, si l'on préfère⁶¹) dans le *fornyrðislag* épique. Ce classicisme remonte d'ailleurs à Snorri lui-même, bannissant de son système justement les solutions les plus inquiétantes et les moins gouvernables, bien que sûrement les plus anciennes, telles que le *nykrat*⁶². Tout indique, au contraire, qu'il y aurait entre l'épique (anonyme) et cette poésie courtoise (signée) une distinction radicale de fonctions, donc de moyens; et il vaut mieux supposer, faute de preuves contraires, entre les deux traditions une coexistence analogue à celle témoignée par d'autres civilisations médiévales, que Heusler et Gabrieli⁶³ si brillamment

⁵⁹ H. LIE, 'Natur'... cit., p. 42.

⁶⁰ Skaldestil-studier, cit., p. 7: « Likesom Andreas Heusler ser jeg i Ragnarsdrápa en revolusjonerende nyskaping i nordisk dikterstils historie ».

⁶¹ Pour une histoire rapide de cette question, voir H. LIE, Skaldestil-studier cit., pp. 5 ss.

⁶² M. GABRIELI (*La poesia...* cit., p. 17) a bien raison de rapprocher Snorri de Quintilien, ne fût-ce que pour leur condamnation commune de l'inconséquence métaphorique.

⁶³ A. HEUSLER, *Die altgermanische Dichtung*, Potsdam 1942, p. 123, et M. GABRIELI, *La poesia...* cit., p. 29.

rapprochent de la norroise: la provençale, l'arabe pré-islamique, l'allemande.

Leur contexte ayant presque totalement disparu, c'est aux textes scaldiques eux-mêmes qu'il faut faire confiance pour comprendre leur rôle culturel. Heusler déjà⁶⁴ les plaçait entre la lyrique et l'épique, ces textes ne pouvant être considérés ni strictement narratifs, ni subjectifs et lyriques. Je crois que c'est dans ce caractère quasi-dramatique, d'action et de représentation, dont j'ai parlé, qu'il faut chercher une clé. Ce que la *Ragnarsdrápa* montre la première, en milieu norrois, c'est une conception extraordinairement unitaire du texte, qui se traduit avant tout dans la fermeture rigoureuse des strophes et dans une hiérarchie organisée des différents niveaux, rythmique, phonétique, syntaxique, iconographique, symbolique. C'est donc le texte qui est censé constituer l'objet minimum de l'interprétation, comme de la production. On a vu du reste plusieurs études récentes de poétique, telles celles sur la métaphore⁶⁵, affirmer l'impossibilité de résoudre et même d'établir des questions de fonctionnement en dehors d'une théorie cohérente du texte. Cela vaut d'autant plus pour cette tradition, où les recherches particulières et les efforts, que Snorri inaugura, d'en cataloguer les solutions spécifiques (tantôt lexicales: *heiti*, *kenningar*; tantôt métriques et syntaxiques) n'ont porté nullement à une compréhension meilleure du genre.

Mais si on lit un texte, la *Ragnarsdrápa* par exemple, comme une unité, on s'aperçoit que les solutions qui sont y adoptées, déconcertantes en elles-mêmes, tendent pourtant vers un certain isomorphisme. Les parallélismes métriques, sonores, de signification dessinent un réseau de relations qui soutient l'articulation portante de la strophe. Les deux séries syntaxiques, qui s'affrontent suivant des règles qui ont été partiellement analysées⁶⁶, luttent, s'entrelacent, jusqu'à ce que la première l'emporte et referme la strophe sur elle-même. Ce schéma dialogique, où jamais une troisiè-

⁶⁴ *Die altgermanische...* cit., p. 120.

⁶⁵ P. ex. P. RICOEUR, *La métaphore vive*. Paris 1975.

⁶⁶ Cfr. surtout K. REICHARDT, *Studien zu den Skalden des neunten und zehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1928.

me 'voix' (phrase) n'intervient avant que l'une des deux premières ne se soit tue⁶⁷, transforme chaque strophe (mieux, chaque *helmingr*) dans un 'débat': une minuscule *tenzon* syntaxique qui définit, comme le font les deux lignes entrecroisées de tant de frises plus ou moins contemporains⁶⁸, des 'champs' périphériques et un 'champ' de confluence, central. C'est là l'indice d'une organisation sémantique double elle aussi, spéculaire, qui met à jour une réflexion bouleversante sur les chemins de la réciprocité. Quels rapports — d'analogie, de causalité, de parenté secrète — relie entre eux le donneur et la chose donnée, le concret et le fabuleux, les événements et la renommée, le paraître et le faire? Le poème se charge de cette recherche.

Vilið Hrafnketill heyra
hvé hrEINgróit stEINi

Veux-tu écouter, Hrafnketill,
comment je louerai, peinte
de couleurs splendides

Þrúðar skalk ok þengil
þjófs ilja blað leyfa?

la feuille des talons (et le prince)
du voleur de Þrúðr?

Nema svat góð ens gjalla
gjöld baugnafaðs vildi
meyjar hjóls enn maeri
mQgr Sigurðar HQgna.

A moins qu'il ne veuille (pour la roue)
toucher un bon prix (sonore,
peinte en anneau), le fameux
fils de Sigurðr (de la fille de HQgni).

⁶⁷ H. KUHN, dans son compte-rendu du livre de Reichardt (*Kleine Schriften*, Berlin 1969, p. 422) rapproche l'une des règles d'intersection syntaxique trouvées par Reichardt (« drei Sätze werden nur so miteinander verschlungen, daß einer der zwei ersten abgeschlossen sein muß, ehe die dritte anfängt », p. 76) de la structure des poèmes dialogiques de l'*Edda*, p. ex. de la *Lokasenna*, « in der ein dritter Sprecher immer erst eingreift, wenn einer der zwei bisher Streitenden auscheidet ». Sur le genre médiéval de la *disputatio*, cfr. en général M. CORTI: « Il medioevo è imbevuto di *esprit de controverse*, donde una inquieta, esuberante vita della dialettica come logica del probabile, dell'opinabile, *ars disserendi*, *ars apponendi et respondendi*: le cose del mondo si configurano descrivibili con un discorso binario, dalla struttura antinomica, che diviene la forma oppositiva del contenuto nell'ambito di una cultura retorica, filosofica, giuridica ». (*Il genere « disputatio » e la transcodificazione indolore di Bonvesin de la Riva*, in *Il viaggio testuale*, Torino 1978, p. 259).

⁶⁸ Cfr. p. ex. D. W. WILSON-O. KLINDT-JENSEN, *Viking Art* cit., pp. 46 ss.

Une organisation si complexe doit se proposer de médier la tension croissante entre deux extrêmes par plusieurs mécanismes de rapprochement opérants en même temps: y compris le télescopage, dans un même élément, de différents domaines de connaissance. Chaque strophe accomplit, ainsi, des expériences exportables sur des échantillons du 'monde'. Dans ce début, consacré comme on l'a vu au problème du don à restituer, le bouclier lui-même se détache au centre des strophes, représenté par deux longues *kenningar*, sujet de la donation au moins autant que son donneur, possession avant tout de protagonistes mythologiques, et deuxièmement du « célèbre » Ragnarr. Un premier procédé pour en magnifier l'importance est la polisémie⁶⁹. *Steinn*, qui veut dire ici « terre colorée », n'en garde pas moins sa signification primaire de « pierre », qui s'oppose à la légèreté de cette « feuille » (*blað*, cfr. aussi, à la strophe 4, *Leifi landa laufi*). En pierre était aussi, selon le récit de Snorri (*Skáld.* 25), le bouclier « gros et épais » de Hrungrnir (le « voleur de Þrúðr »), dont le mythe, ainsi 'télescopé'⁷⁰, sert à introduire une attente pour les exploits de Þórr, qui sera satisfaite vers la fin du poème. La couleur chaude d'une feuille d'automne s'oppose au bleu-gris de la mer (str. 4), sur laquelle, comme une ligne d'horizon, passent les rangs des boucliers colorés qui pendent des flancs des navires. Toutes les *kenningar* que le scaldes emploient pour la mer en soulignent la nature de terre 'autre', de champ et de chemin; tandis que la terre y devient une mer, ses habitants des poissons⁷¹. Une des fonctions des *kenningar* semble être justement celle de réduire les oppositions: de souligner,

⁶⁹ H. FALK, *Med hvilken ret kaldes skaldesproget kunstigt?*, dans « ANF » 5, 1889, pp. 246 ss.

⁷⁰ H. LIE, 'Natur'... cit., p. 31.

⁷¹ Il suffit de se souvenir de certaines *kenningar*, très répandues, pour 'mer' (telles *brims vegr*, *hranngarðr*, *lággarðr*, *ísheimr*, *byrjar land*, *skerja fold*... ou les très nombreuses *kenningar* composées par un nom de roi de la mer et par « terre », « chemin » ou « champ »); pour 'terre' (telles *hreinver*, *elgver*, *hreinvoðst*, *rádýris voðr*, *gaupu voðr*, *gaupu ver*); pour 'poisson' (*fjörðhjörð*, *leygjar eitrs ormr*) ou pour 'serpent' (*logseimr*, *sæþráðr*) ou, enfin, pour 'géant' (*hraunhvalr* dans la *Hymiskviða*).

entre deux notions éloignées l'une de l'autre, les analogies cachées; d'opérer des intersections, plutôt que des transformations. (L'imagination médiévale, foncièrement métonymique, ne connaît du reste pas de métamorphose, elle préfère juxtaposer et cumuler). Les deux domaines de connaissance en sortent imbriqués l'un dans l'autre en mosaïque, exactement comme la mer pénètre profondément, en l'érodant, la côte des fjords.

Et encore; la disposition spéculaire, (v. 3), soulignée par l'allittération, superpose Prúðr (la fille de Þórr) et le « prince », comme au *helmingr* suivant il y aura une juxtaposition déclarée du « fils de Sigurðr » et de la « fille de Högni »: Ragnarr (le donneur) et Hildir, dont l'histoire et le personnage domineront les strophes 8-11. Il est impossible de ne pas reconnaître, ici, une allusion à la légende des Nibelunges: où toutefois, on s'en rappelle, Högni était le tueur de Sigurðr. Bragi se sert-il de cette allusion pour tenter ici une conciliation relativiste de la plus célèbre des faides? Ou l'histoire de Sigurðr n'est-elle employée, comme ailleurs dans le poème, qu'en tant que modèle héroïque, cadre imaginaire de référence? Ou encore, s'agit-il d'un télescopage ultérieur (de l'histoire de Jǫrmunrekkr cette fois-ci) pour rendre la présentation du texte plus dense et plus représentative?

Il suffit des deux premiers *helmingar* pour faire du bouclier une *heimsins kringla*: un *Miðgarðr* en raccourci, placé entre la terre des Ases et celle des géants, reliant le passé au présent; et du donneur, un héros légendaire, mythique lui-même à moitié. La matière célébrée sur le bouclier est déjà anticipée largement et, ce qui plus est, le don apparaît relié à son donneur par des liens et des parentés obscures.

La conception que la *Ragnarsdrápa* professe visiblement (le poète comme un artisan, l'oeuvre comme un travail manuel pour transformer une matière donnée) se révèle donc bien moins liée à des conventions magiques et rituelles⁷² qu'à une théorie de la composition comme organisa-

⁷² Ce fut d'abord E. NOREEN (*Studier i fornvästnordisk diktning*, Uppsala 1924, I, pp. 12 ss.) qui avança « gissningen att omskrivningar-

tion et interprétation des connaissances qui ressent déjà de l'idée moderne de *authorship*. *Yrkja*, on le sait, est en norrois le verbe qui indique à la fois le travail du poète et celui du paysan; tandis que *samansetja* est un calque transparent, beaucoup plus tard, du latin *componere* et que *ríta et skrifa* (dans l'acception de composer un ouvrage) ne datent que de l'introduction pratique de l'écriture, après la christianisation de la Scandinavie et de l'Islande⁷³.

Ce 'travail' est essentiellement de caractère formel, mais ses buts sont plutôt sémantiques. Si l'on relit, par exemple, les quatre strophes sur la fin de Jǫrmunrekkr, on s'aperçoit que toutes les solutions employées dénoncent une méditation inquiète sur la réflexivité de la cause et de l'effet, sur les repliements et finalement la circularité de l'histoire, sur le jugement impossible et surtout sur les problèmes de la connaissance. Le doute qui met en mouvement ce 'débat', sur lequel s'organise la strophe, concerne justement la réalité des choses: si le monde n'existe pas, l'action est inutile et ses résultats deviennent indifférents. Si le monde n'existe pas, toute opposition tombe, en même temps que toute impulsion.

Draum est lié doublement, par l'allittération, à *dreyr-fáar dróttir*: à ses princes, Jǫrmunrekkr se montre ici attaché soit institutionnellement, soit accidentellement (il est nuit⁷⁴, ils sont tous endormis). Mais *fáar* est employé, dans la strophe qui suit, dans le sens de « peints », donc son ambiguïté participe de l'ambiguïté même de la représentation. Ce « peints » signifie *Ceci n'est pas réel*, il ne s'agit que d'un tableau, le rouge du sang ne vise qu'à contraster avec le bleu-noir des cheveux des agresseurs (on se rappelle que c'était Jǫrmunrekkr, dans les *Hamðismál*, qui avait des

nas starka överhandtagande inom dróttkvætt-poesien kunde sammanhänga med förekomsten av dylika i magiens språk och på att dróttkvætt varit det magiska versmåttet framför andra ».

⁷³ M. I. STEBLIN-KAMENSKIJ, *An Attempt to a Semantic Approach to the Problem of Authorship in Old Icelandic Literature*, dans « ANF » 81, 1966, pp. 24 ss.

⁷⁴ Cfr. W. H. VOGT, *Bragis Schild...* cit., pp. 5 ss.

cheveux noirs: le point de vue était donc renversé, c'était lui qui y était différent, étranger). Mais *draum* est relié par la rime à *flaumi*, ce qui établit la transition du rêve, si « mauvais » soit-il, au réveil sanglant. Si c'est un réveil; car l'ambiguïté de ce que l'on voit est soulignée lourdement. *Jormunrekkr* est appelé « le désir de Svanhildr », lui qui l'avait faite piétiner à mort par ses chevaux; il est également « l'alfe du combat », lui qui doit succomber au « torrent des épées ».

Sverða flaum, dreyrflaum. Ce torrent de sang coulera le long de toute la strophe qui suit, sous des noms différents (*sveiti, hræva dōgg, blóð*). Une strophe entièrement liquide: du sang mêlé au sang, de la bière mêlée au sang, la mer même teintée de rouge, le donneur de bière qui trébuche, noyé (comme Clarence dans *Richard III*, comme Fjólfnir dans le *Ynglingatal*) justement dans la bière. Des mains et des pieds tranchés, le plancher imaginé couvert de cadavres avant même que le combat soit conclu.

Sur ce même plancher, autour de la même « baignoire », la sort du combat se renverse aussitôt. Dans le tableau suivant, qui, selon une pratique compositionnelle énormément exploitée au Moyen Age⁷⁵, représente la conclusion de la même action, (mais si une main quelconque tournait la figuration, ce qui était avant passerait après) on voit l'autre rang l'emporter, les « parents de Randvér » sur les « fils de Jónakr ». Celui qui avait dû subir, en victime, le « torrent des épées », en devient à présent le protagoniste actif, « celui qui excite les aciers ». L'organisation formelle se charge de souligner une réciprocité parfaite⁷⁶ (*sverða flaumi, stála*

⁷⁵ Cfr. p. ex. B. USPENSKIJ, *A Poetics of Composition*, Berkeley-Los Angeles-London 1973, pp. 65 ss.

⁷⁶ La disposition syntaxique souligne, par exemple, l'opposition polaire des personnages: *Jormunrekkr* d'un côté, *Hamðir* et *Sorli* de l'autre; *Hogni* et *Heðinn* aux deux bouts et *Hildir* au milieu en tant que médiatrice d'hostilité: *Pórr* en haut, le *Miðgarðsormr* en bas, *Hymir* entre les deux, médiateur malgré lui. De l'opposition polaire découle l'intersection du mouvement des poussées antinomiques, qui figurativement aboutirait à un entrelac et ici détermine

flaumi, hrafnbláir et *bláserkjar, hæfna* et *launa*). C'est là, justement, le moment du « repaiement ». Mais si la première agression avait servi à « venger les maux » soufferts, et si la réponse à l'agression vise à « repayer » cette vengeance, y a-t-il quelque espérance de jamais en finir? *Hamðir* et *Sorli* sont (selon la raison épique) des ' justes ', mais il n'est pas moins ' juste ' qu'il subissent leur supplice, car ils sont en même temps des agresseurs et ils ont tué. Toute action est donc à la fois la démolition d'un équilibre, et tout effet détruit sa cause.

Par, svát gerðu gyrðan
golf hōlkvis sá fylkis,
seglr Naglfara siglur
saums andvanar standa;
urðu snemst ok Sorli
samráða þeir Hamðir
hōrðom herðimýlum
Hergauts vinu barðir.

Mjök lét stála stōkkvir

styðja Gjúka niðja
flaums, þás fjōrvi næma
Fōgl-hildar mun vildu,
ok bláserkjar birkis

(ball) fagr-gōtu allir

(ennihōgg ok eggjar)
Jónakr sōnum launa.

Voilà, ainsi qu'ils ont encerclé
la baignoire du cheval du plancher
du prince, les arbres à la voile
sans coutures de l'épée clouée
Ils furent aussitôt, Sorli
et Hamðir, selon les accords,
frappés des dures mottes
enlevées aux épaules de l'amie de
Hergautr.

Très durement, celui qui excite le
torrent des aciers
fit piquer les parents de Gjúki,
lorsqu'ils voulurent enlever, au désir
de Svanhildr, la vie.
Ils firent tous repayer, aux fils
de Jónakr,
les coups sur le front et le coups
de lame
des bouleaux aux corsets bleu-noirs
qui luisaient menaçants.

Cette *Ragnarsdrápa* si solidement bâtie, martelée comme un objet en métal, qui s'étend dans l'espace et vante son épaisseur, laisse voir enfin que son immobilité est faite de tension, et qu'il suffit d'une impulsion légère, d'un souffle, pour que ses mécanismes se mettent à tourner comme des rouages et la face secrète des choses émerge. La relativité de l'histoire, l'insensé du mythe, la férocité des conventions

le tressage rythmique, sonore, syntaxique de la strophe: d'où son ambiguïté profonde.

sociales. « Je lis la mort des navigateurs, sur le fond du bouclier splendide » (str. 7). L'artisan a fabriqué une machine profondément éversive, au lieu d'un monument. Chez celui à qui l'on demandait de se faire un magicien, l'esprit laïque non seulement se refuse de transformer la matière donnée, mais la met en lambeaux, pour « magnifique » qu'elle soit.

Et toutefois, la libération des oppositions provoque un voyage dans le domaine circulaire de l'analogie, où tout se ressemble, se rapproche, se tient; et où le sujet est partout chez lui, une fois la cloison tombée entre le IN et le ES. Le propos sceptique débouche sur une affirmation humaniste des plus englobantes.

Un siècle plus tard, et une seule fois, Egill parlera aussi de ses poèmes comme de quelque chose de solide, de fabriqué, de durable:

hlóðk lofkost
þann's lengi stendr
óbrotgjarn
i bragar túni

J'ai dressé un bûcher de louange
qui restera debout longuement
sans pouvoir être brisé
dans l'enceinte de la poésie⁷⁷.

On est forcé de se souvenir d'une autre perche que Egill avait érigée: ce *níðstong* couvert de runes contre Eiríkr et Gunnhildr (*Egils saga*, 57), que les *lausavísur* 19 et 20 accablent de malédictions sanglantes⁷⁸. Ces formules, qui tendent à être interprétées littéralement, tiennent cependant d'un cercle restreint de métaphores magiques. C'est d'un autre domaine sémantique, en effet, celui de la libation, qu'Egill tire généralement ses métaphores pour 'poésie' et pour 'poète'. Relisons par exemple la triomphante *lausavísa* qu'Egill prononce (selon le récit de la saga, chap. 44) chez Bárðr, après en avoir éventé l'attentat par la corne

⁷⁷ *Arinbjarnarkviða*, 25. Tous les morceaux poétiques d'Egill Skalla-Grímsson sont cités, ici, d'après l'édition critique de *Egils saga* par S. NORDAL (Íslenzk Fornrit, Reykjavík 1933).

⁷⁸ Cf. aussi M. OLSEN, *Egils viser om Eirik Blodøks og dronning Gunnhild*, dans « Maal og Minne », 1944, pp. 180 ss.

empoisonnée et avant de tirer l'épée pour se venger de son hôte:

Qlvar mik þvíat Qlvi
ql gervir nú fqlvan;
atgeira læt ek ýrar
ýring of grøn skýra.
Qllungis kanntu illa,

oddskýs, fyrir þér nýsa,

rigna getr at regni,
regnbjóðr, Háars þegna.

Apportez-moi de la bière, car la bière
fait à présent pâler Qlvir;
je laisse la pluie des lances
de la bufflonne éclairer ma moustache.
Tu ne sais comprendre, même pas
malaisément,

(toi, qui invoques la pluie) ce qui se
déroule devant toi:

elle commence à pleuvoir, la pluie
(du nuage des lances) des servants du
Haut.

Le système de rimes intérieures, martelantes, de ce mètre (le *dunhenda*) fait ressortir particulièrement deux mots récurrents qui se répondent entre eux, *ql* et *regn*, la bière et la pluie. Quelque chose s'est passée, entre le début et la fin de la strophe, entre la ruse perfide de Bárðr (qui espère enivrer Egill et ses amis) et la révélation, qu'Egill ici fait, de sa sagesse et de sa force. Une transformation a eu lieu, la bière est devenue « la pluie des servants du Haut »: connaissance, donc, et poésie.

Chez Bragi, foncièrement laïque, on l'a vu, il n'y avait jamais de transformation. La compréhension des faits suivait le déplacement de l'effet et de la cause, le renversement des apparences: un procédé métonymique et spatial. Egill croit, au contraire, que la métamorphose est possible; que le poète, en tant qu'ami et « servant » d'Óðinn, est à même de changer, s'il le veut, les circonstances à son avantage. Aucun scalde n'insiste si souvent, comme le fait Egill, sur les métaphores mythiques de la poésie, cet hydromel divin, « sans défaut » (*lastalauss, vamma firði: Sonatorrek*).

Que le poète sache montrer, des choses, le côté nocturne, Bragi le prouve. Ce type de connaissance entraîne une clairvoyance désenchantée, une calme amertume stoïque. Mais Egill est, à ses débuts, plutôt un orphique: la connaissance qu'il recherche est un pouvoir secret. Sa foi confine au fanatisme: il s'identifie à son maître, Óðinn, tend à se voir lui-même en chaman et en magicien.

Dans son *Sonatorrek*, Egill fait l'éloge de l'« habileté » (*iþrótt*) et de la « nature » (*geð*)⁷⁹ que l'Ennemi du Loup lui a données, pour « changer / en des ennemis sûrs / les hypocrites » (24: « ok þat geð / er ek gerða mér / visa fjandr / af vélondum »). Son sarcasme ne joue pas, comme chez Bragi, sur la contradiction entre l'apparence (ou les conventions) et la réalité: mais sur la supériorité incontestable du niveau où le poète-magicien se meut, face à la limitation, à la lourdeur, à l'impuissance des autres hommes à modifier le monde. Bárðr est tout au plus un guerrier, qui sait « susciter la pluie du nuage des lances » (*oddskýs... regnbjóðr*); mais dans cette pluie il n'arrive pas à voir son pied devant lui, et encore moins à reconnaître un genre de pluie bien différent, la poésie qui commence à couler. Et de la bière qui fait « pâlir » son compagnon Qlvir, Egill en veut encore; il la laisse « filtrer dans sa moustache » car il a su la transformer en la boisson rituelle qui accompagnait les grandes fêtes et les grandes décisions⁸⁰. Bien plus, c'est une source de prophétie et de vers, « la découverte heureuse / que le parent de Frigg fit / à l'aube des temps / dans le pays des géants ».

Egill personnifie et propage, évidemment, la seconde hypostase du poète (dans la strophe attribuée à Bragi), qui est la plus rapprochée de la théorie archaïque et très répandue de l'« enthousiasme ». Le « forgeron du liquide de Viðurr » et le « dispensateur de la bière de Yggr ». On touche encore à une des hypothèses sur l'origine de la poésie des scaldes, celle d'Ohlmarks qui veut la relier au rituel funéraire de l'*erfiöl*. C'est naturellement une théorie qui est incapable d'expliquer les autres genres scaldiques, même très anciens, tels le poème à bouclier, ou le panégyrique. Et cer-

⁷⁹ Pour ce qui concerne le lien entre la bière et la « vraie nature » d'un homme, cfr. *Háv.* 17: « alt er senn, / ef hann sylg um getr, / uppi er þá geð guma ».

⁸⁰ Cfr. à ce propos des témoignages historiques bien connus, tels Strabon, VII, 2 et *Vita Columbani abbatis*, MGH, Script. rer. merov. t. IV, p. 12. Et cfr. G. DUMÉZIL, *Le festin d'immortalité*, Paris 1924, avec le débat qui en découlait.

tes, sans qu'une dépendance génétique soit convaincante, ou même nécessaire, on doit souligner les liens très étroits que la poésie d'Egill entretient avec une méditation sur la mort: quoique le *Sonatorrek* soit une *erfidrápa* bien anormale⁸¹, comme tout à fait anormale est la *Arinbjarnarkviða* en tant que panégyrique: s'occupant, comme elle le fait, surtout d'ébaucher un portrait inoubliable du poète.

Mais cette poésie qui dissipe, pour parler d'elle-même, tout le vocabulaire rituel de la libation⁸², a pourtant avec la bière beaucoup de points communs. Cette bière de la poésie enivre, naturellement (*Hávamál*, 12) et fait voir plus loin que le reste du monde. Mais la ressemblance est surtout de structure: comme la bière, la poésie est 'liquide', coule d'en haut en bas, court, couvre de sa nappe mousseuse des notions différentes qu'elle unifie temporairement, s'enfle et remonte.

La strophe d'Egill n'est jamais, comme l'était celle de Bragi, un objet fermé, tendanciellement circulaire, qu'un réseau de connexions tient en bride; organisé par une tension qui crée profondeur et perspectives. La structure de sa strophe est élastique et mouvante. Les impulsions initiales y sont réellement développées, le point d'arrivée est plus avancé que celui du départ, le discours progresse en cascade, accéléré par les enjambements, retenu à peine par les réserves et les doutes. On ne saurait distinguer, ici, comme on était presque tenu à le faire chez Bragi, une opposition initiale tellement forte qu'elle refrénait immédiatement le

⁸¹ M. OLSEN (*Edda- og Skaldekvad*, Oslo 1960-64, IV, p. 65) souligne, dans la strophe 8, le caractère de *frýja* du poème (« altsá en uteksning til tvekamp »). Cfr. aussi A. C. BOUMAN, *Patterns in Old English and Old Icelandic Literature*, Leiden 1962, pp. 20 ss., qui voit dans le *Sonatorrek* à la fois une élégie, un *tregróf*, une *víglýsing* et un *haugr*. *Torrek* signifierait alors plutôt « torsótt hefnd » (S. NORDAL, comm. à la *Egils saga*, p. 257).

⁸² V. surtout M. CAHEN, *Études sur le vocabulaire religieux du vieux scandinave. La libation*, Paris 1921. Il faut se souvenir ici aussi de l'emploi recurrent, et décidément magique, de la formule *alu* sur les pierres runiques (cfr. W. KRAUSE, *Die Sprache der urnordischen Runeinschriften*, Heidelberg 1971).

mouvement en avant et le reconduisait sur lui-même, s'interrogeant et se répondant. Ce schéma dialogique provoquait là, on l'a vu, des intersections profondes des deux principes, des embrouillements, des obscurités, un noeud de contradictions, un dynamisme en forme sphérique.

La strophe d'Egill, au contraire, et plus encore ses poèmes tout entiers, se meuvent dans le temps, l'air y pénètre, ils montrent leur d'abord et leur ensuite, leurs prémisses et leurs solutions. Ces poèmes ressemblent bien plus à un discours, qui articule ses arguments, qu'à un objet conclu en soi. L'unité la plus petite n'y est plus le *helmingr*, ni la strophe entière, mais le dystique, souvent le vers isolé; ce qui entraîne une agilité entièrement inconnue et détermine le choix du *kviðuhátt* pour les compositions longues. D'ailleurs, le texte tout entier est désormais l'unité la plus grande: ni la *Arinbjarnarkviða*, ni le *Sonatorrek* ne pourraient supporter d'être amputés, aucune strophe n'y est autonome sémantiquement. Tandis que chez Bragi, on l'a vu, la strophe (ou tout au plus le groupe de trois ou quatre strophes) constituait une grandeur indépendante, reliée aux autres par de simples liens de contiguïté, contenue dans le grand contenant du texte, de la même façon que les 'médaillons' dans le bouclier.

Cette bière-poésie d'Egill, sa saga nous le montre, coule dans plusieurs occasions avec une facilité trompeuse, entraîne avec elle des solutions d'une originalité foudroyante, ouvre des déchirures en profondeur. Il y a des inventions extraordinairement heureuses, qu'il est difficile d'oublier: comme cet orage qui fait de la surface lisse de la mer une lime pour les planches du navire (*lv.* n. 23); ou ces épées étincelantes, « qui rougissent le dent du loup », dressées sur le chemin de Lund (*lv.* n. 6); ou encore, la tête « grisonnante comme un loup » du poète lui-même, avec « les trous sombres des sourcils retombants », et toutefois « mieux que l'or » pour Egill qui a su la rançonner de la colère du roi (*Arinbjarnarkviða*, 7-9).

Peu à peu, cette facilité et cette félicité semblent se féler. Egill commence à se poser le problème du silence, en même temps que celui de la puissance de la parole poétique.

Il découvre qu'il existe des choses qu'il ne faut pas dire⁸³, d'autres qu'il est douloureux de dire⁸⁴, d'autres encore qu'il n'est pas convenable de dire⁸⁵. Il s'aperçoit surtout que parfois, lorsqu'il est trop durement frappé, il peut lui arriver de perdre la parole en poésie: lui, le maître incomparable des moyens techniques. C'est la *vísa* splendide sur la mort de son frère Þórólfr qui introduit (par une phrase qui se rapproche de l'ellipticité grecque, « En vér verðum... hylja harm », « Mais nous, nous cacherons notre douleur »), la première déception sur le don d'Óðinn. Cette poésie qui n'avait jamais manqué son effet auparavant, lorsqu'il l'avait employée pour attirer d'horribles malheurs sur ses ennemis (n. 19 et 20), ou pour conjurer un résultat favorable à ses entreprises (n. 6), pour guérir une jeune fille malade (n. 38), pour encourager ou exhorter ses compagnons (n. 30), pour faire la cour à une femme (n. 14) ou pour racheter sa vie d'Eiríkr blóðøx (*Hofudlausn*), n'arrive plus à opérer la magie. Elle ne sait défaire le déjà fait, ni guérir les blessures trop profondes, en tant que « remède aux maux » (*þólva bætr*).

Le conflit déchirant qui transparait du *Sonatorrek*, et que S. Nordal⁸⁶ attribue à une crise religieuse: une oscillation extrême, chez Egill, entre la dévotion au dieu de son enfance paysanne, Þórr, et Óðinn, le dieu de sa maturité de guerrier et de poète; ce conflit, que Bo Ralph⁸⁷ préfère reconduire à un effort magique suprême, est dû, selon mon

⁸³ *lv.* n. 37.

⁸⁴ *lv.* n. 44.

⁸⁵ *lv.* n. 15.

⁸⁶ *Egill Skallagrímssons tro*, dans *Islandske streifly*, Bergen-Oslo-Tromsø 1965, pp. 9 ss. Comme Archiloque, Egill se déclare « le serviteur du dieu de la guerre et de la poésie » (G. MISCH, *Geschichte...* cit., II, 1, p. 73). Je pense donc qu'il y a ici raison de voir, dans le refus d'Egill de servir plus longtemps Óðinn, une *diffidatio* plus ou moins régulière du type féodal (cfr. W. ULLMANN, *The Individual and Society in the Middle Ages*, tr. it., Bari 1974, pp. 54-5).

⁸⁷ *Om tillkomsten av Sonatorrek*, dans « ANF » 91, 1976, pp. 153-165.

interprétation, à la conscience qu'Egill a du caractère blasphématoire de son poème. Tout le *Sonatorrek* est en effet organisé comme des anti-*Hávamál*, et donc comme une initiation incroyablement douloureuse, mais enfin laïque, à une pratique de la poésie qui ne répond plus qu'aux nécessités du poète lui-même. Ralph a raison⁸⁸, quand il explique comme une rationalisation tardive le récit émouvant de l'*Egils saga* sur le suicide manqué d'Egill; et comme une pratique préliminaire de type chamanique le long jeûne auquel Egill se soumet. Je crois pourtant que l'identification, qu'Egill s'efforce d'atteindre ici avec l'Óðinn souffrant et épuisé des *Hávamál* et des *Grimnismál*, est foncièrement une initiation à rebours, visant à délivrer le poète, trop profondément trahi et déçu, de sa dépendance confiante en Óðinn. La douleur provoquée par la mort de son jeune fils, et par une longue série de morts qui l'ont touché de près, doit suffire, du moins Egill le croit, à fonder une capacité de compréhension et d'invention autonome.

Le *Sonatorrek* est parsemé de preuves dans cette direction. Tout le long du texte, l'hydromel de Yggr, « qui prit le vie sur le navire de la mer de Njótr (= Óðinn) » (str. 3)⁸⁹, s'oppose à la bière écumeuse et mortelle d'Ægir. C'est le dieu de la mer qui reçoit ici des appellations de poète, *glsmiðr* (cfr. la *lausavisa* de Bragi) et *hrosta fens hilmir*. La puissance poétique d'Ægir, sa magie donc, s'est démontrée incomparablement la plus forte. Quoiqu'Egill en dénonce ici publiquement la responsabilité pour l'assassinat de son fils⁹⁰, et le défie à une *hólmganga* qui ne peut être conçue que comme échange de coups de magie et de poésie,

⁸⁸ *Om tillkomsten...* cit., p. 154.

⁸⁹ Je suis ici, surtout pour des raisons littéraires (l'opposition des deux 'mers' et des deux 'navires', celui de la poésie et celui où mourut Bǫðvarr, l'un qui entraîne la vie — « er lífnaði » —, l'autre qui cause la mort — « aflifi », str. 10 —, sur laquelle le poème tout entier repose), la lecture que, pour des raisons philologiques, G. TURVILLE-PETRE (*Scaldic Poetry*, cit., p. 29) propose de cette strophe, irrémédiablement corrompue.

⁹⁰ Str. 8. Voir ci-dessus, n. 81.

il sait parfaitement que son adversaire lui est énormément supérieur.

En ek ekki	Mais je ne crois pas
eiga þóttumk	que je possède encore
sakar afl	la force pour repayer
við sonar bana (str. 9)	l'assassin de mon fils.

La sûreté qui venait à Egill de se savoir l'un des rares élus d'Óðinn chancelle et s'ébranle définitivement. Óðinn lui-même, dont Egill dénonce ici la fausseté (du reste bien connue: *Háv.* 110), est évoqué dans le *Sonatorrek* bien moins comme le Tout Puissant et le Terrible (*geirs dróttinn*, *sigrþofundr* se réfèrent, dans le poème, au passé heureux de la *fulltrúi*), que comme l'Ambigu et l'Aveugle: dans son hypostase souffrante, donc, torturée (*Gautr*, *Hergautr*⁹¹), frôlant la mort. Dès lors il n'apparaît qu'en « gibet d'Elgr » (= Óðinn), l'arbre du monde: ce symbole cosmique grandiose, que presque toutes les civilisations archaïques connaissent⁹². Yggdrasill, reliant entre elles les possibilités d'existence supérieures et inférieures, et que Bǫðvarr est amené par le texte à préfigurer, par sa position centrale et par une série de *kenningar*. Lui qui se dressait entre « le terrain » et « la demeure de la joie », entre le bas et le haut comme « le frêne de la famille / qui croissait de moi / le rameau de la lignée / de ma femme ». Destiné déjà à un futur de guerrier (« l'arbre au bouclier ») et pourtant, par la chance, abattu et brisé: dont le père descend les ossements de sa maison, comme l'on descend rituellement du

⁹¹ J'accepte encore l'interprétation de H. KUHN (*Gaut* cit.).

⁹² Cfr. M. ELIADE, *Le chamanisme...* cit.; F. STRÖM, *Den döendes...* cit.; V. N. TOPOROV, *L'albero...* cit., et les travaux de R. GUÉNON. Cfr. en particulier le chap. *Le médiateur*, dans *La Grande Triade*, cit., pp. 120 ss.: « Le centre est le « lieu » normal de l'homme, ce qui revient à dire que l'« homme véritable » est identifié à ce centre même; c'est donc en lui et par lui seul que s'effectue, pour cet état, l'union du Ciel et de la Terre, et c'est pourquoi tout ce qui est manifesté dans ce même état procède et dépend entièrement de lui, et n'existe en quelque sorte que comme une projection extérieure et partielle de ses propres possibilités » (p. 122).

temple les branches vertes qui en couvraient le plancher⁹³. Le père se voit aussi, autant que sa famille, comme un tronc d'érable solitaire et pourri (str. 4). Ici même, l'archétype doit être recherché dans les *Hávamál* (50):

Hrørnar þöll sú er stendr þorpi á, hlyrat henne þörkr né barr	Il pourrit, le sapin qui se dresse sur un coteau, et que ni l'écorce ni les feuilles ne protègent:
svá er maðr, sá er manngi ann; hvat skal hann lengi lifa?	tel l'homme que personne ne chérit: comment pourra-t-il vivre longtemps?

Egill pense qu'il peut dire d'avoir parcouru de nouveau les différentes étapes du supplice d'Óðinn. Son fils a été pour lui l'arbre auquel il s'est pendu, et à la fois la corde même par laquelle il s'est pendu:

snaran þótt af sjölfum mér (str. 7)	le lacet tressé par moi-même pour moi-même.
--	--

Est-il possible de ne pas voir ici une paraphrase, intentionnellement blasphème, du récit des *Hávamál* (138)?

Veit ek at ek hekk vindga meiði á nætr allar nío, geiri undaðr ok gefinn Óðni sjálfur síálfom mér...	Je sais que je pendis d'un arbre venteux neuf nuits entières, blessé par une lance et consacré à Óðinn, moi-même à moi-même...
---	---

Le vent, que le sacrifice exige, est apporté par le frère d'Egill, Þórólfr, également mort et pleuré avec autant de regret (str. 13).

Le but de sa torture, Óðinn l'avait atteint lorsqu'il « recueillit », après la neuvième nuit, « les runes, / hurlant de douleur ». Ces runes, F. Ström l'a montré avec raison⁹⁴, sont en général le symbole de la connaissance secrète. Egill

⁹³ M. GABRIELI, *La poesia...* cit., pp. 39-40.

⁹⁴ *Den döendes makt...* cit., pp. 165 ss.

se sent à présent octroyé à dire qu'il a conquis une deuxième fois, lui aussi, ses « runes ». Qu'au prix d'une douleur telle, qu'elle l'étouffait et l'empêchait de faire de la poésie, et même de la conjurer magiquement

(Mjök erum tregt tungu at hrœra... þvít ekki veldr höfugligr... (strr. 1-2)	C'est un grand effort pour moi de rémuer la langue... car me domine une douleur accablante),
--	---

il a appris de nouveau son métier (*íprótt*) de poète⁹⁵. Ce métier n'a cependant plus rien de l'habileté magique, du moment que « le seigneur de la victoire, / l'ami des chariots, / a déchiré l'amitié » qui le liait à Egill, et qu'Egill refuse désormais de lui sacrifier (strr. 22-23).

Cette poésie désormais laïque, du moment qu'elle ne doit plus rien au surnaturel, représente pour Egill une compétence tout à fait nouvelle, déchue (pour ainsi dire) de son statut de boisson enivrante à celui d'habileté technique. Je crois qu'on est autorisé, à partir des trois strophes célèbres qui concluent le *Sonatorrek*, à déduire qu'Egill commence à en explorer prudemment les possibilités restantes.

La poésie reste, d'abord, « le meilleur remède, je le dis, aux maux »; bien que non plus dans le sens, magique, qu'elle soit capable de guérir les souffrances physiques et morales, comme pendant la jeunesse d'Egill. Mais dans un sens bien laïque et moderne de compréhension des causes, de conciliation avec les effets. Car, avec le surnaturel, la conception dualiste de l'existence s'écroule également, qui tourmentait la civilisation nordique ancienne, et s'évanouissent les défenses avec les prescriptions. S'il n'y a plus de protecteurs et d'amis célestes, le monde a en même temps cessé de fourmiller d'ennemis cachés. On ne peut plus crier à l'aide, mais on n'a plus besoin d'avoir peur^{95a}.

⁹⁵ H. LIE (*Skaldestil-studier* cit. p. 9) souligne le contraste sémantiques entre les deux synonymes, employés pour la poésie des scaldes, *íprótt* et *list*.

^{95a} Voir aussi K. von SEE, *Skop und Skald. Zur Auffassung des Dichters bei den Germanen*, dans « GRM » XLV, NF XIV, 4, 1964, p. 8:

La solitude du sujet, bien qu'écrasante, devient une source de sérénité et même de joie (*glǫðr*). Ses forces suffisent pour qu'il tourne sens dessus dessous les choses qui l'entourent, sa vue arrive à y découvrir les propriétés immanentes qu'il ne se souciait même pas de chercher, auparavant, sûr comme il était qu'il aurait su, le cas échéant, transformer même les dangers en avantages. Il faut remarquer que l'« esprit » dont Egill se proclame doué (*geð*) n'a nullement la fonction de le protéger; il ne s'agit plus du signe des élus d'Óðinn, le mettant à l'abri des ennuis et des dangers. Cet esprit ne change donc pas les faux amis en amis fidèles, mais au contraire en ennemis déclarés.

La clairvoyance que la poésie entraîne ne tient plus de la prophétie, mais elle aide à distinguer entre la réalité (qui est encore supposée immuable) et l'apparence, faite de conventions historiques et passagères. L'individualisme très fort qu'Egill professe n'a rien en commun avec la sagesse sceptique et relativiste de Bragi. L'orgueil du poète n'a été rendu que plus absolu par la trahison de celui sur qui cet orgueil s'appuyait, et ses choix moraux n'en sont que renforcés. Egill attend donc la mort la tête haute, en citant une dernière fois la prescription inflexible des *Hávamál* (15):

glǫðr ok reifr
skyli gumna hvern
unz sinn bíðr bana

joyeux et gai
chacun des hommes doit être
tandis qu'il attend son tueur.

Mais la citation devient raillerie, parce que le « tueur » attendu est ici la mort infâme des non guerriers.

« Strano... che il vichingo Egill anziché alla Valhalla pensi a Hel, dove erano destinati coloro che non morivano in battaglia. Secondo il racconto di Snorri (*Heimskringla, Ynglingasaga*, c. 21), Odino, per non morire ignominiosamente sulla paglia — *stráðauði* — si fece trafiggere da una lancia »⁹⁶.

« Die Dichtung ist für Egill nicht ein Mittel der Erlösung von innerem Leid, sondern ein Mittel der äusseren Selbstbehauptung, der kämpferischen Auseinandersetzung ».

⁹⁶ M. GABRIELI, *La poesia...* cit., p. 49.

La *kenning* pour Óðinn de la strophe précédente est ici exactement renversée. Egill a tourné le dos à Óðinn, « l'ennemi du Loup » et attend à présent « la soeur de l'ennemi de l'Ambigu » (justement le Loup, car l'Ambigu est Óðinn). Quoique Hel soit désormais devenue un *topos* pour la mort en général, il y a ici certainement une insistance féroce, comme féroce avait été jadis le fanatisme d'Egill, sur le refus de la mort odinique: la mort au cours du combat, la mort dans la bière, la mort des pendus⁹⁷. Et le poème se referme ainsi sur lui-même, car les dernières strophes 'répondent' aux 'questions' que les premières avaient posées: le promontoire, le tertre, la poésie, la mer. Mais un long chemin mental a été parcouru entretemps. Il se peut donc que les réponses soient tout autres que celles auxquelles on s'attendait.

LUDOVICA KOCH
Istituto Universitario Orientale
di Napoli

⁹⁷ G. DUMÉZIL, *Du mythe au roman*, cit.

STRINDBERGS KRISTINA

En ny teknik

Kristina skrevs i september månad 1901 under för Strindberg ytterst svåra omständigheter: Harriet Bosse, hans unga hustru som han hade firat bröllop med den 6 maj samma år hade lämnat honom den 22 augusti. Hon hade flyttat till ett pensionat och först den 6 oktober återvände hon hem till honom. Strindbergs förtvivlade stämningssläge under dessa veckor kommer gripande till uttryck i de s.k. återfunna breven till Harriet Bosse, som utgavs 1955.

I början av september omtalas *Kristina* för första gången i korrespondensen med Harriet Bosse:

Din ställning vid teatern är ju tråkig för tillfället, och det vållar jag som gjorde Dig till fru. Vill Du utbyta Svanevit mot *Kristina* som rentrée? Så låt mig tala fram denna pjäs med Dig. Jag är inne i första akten, men jag vill ha Dig att egna den till. Eljes blir den hatfull och ond, kanske ful! Det blir den största qvinnoroll som är skriven, och med en helt ny teknik.

I ett annat brev upprepar Strindberg att han skriver pjäsen för henne och « med en fullständigt ny teknik som jag helst ville talat fram med Er ». Den 20 september hör vi att *Kristinas* tredje akt är färdig och att han räknar med att avsluta pjäsen « i nästa vecka ». Från den 21 september föreligger två brev där *Kristina* omtalas. I det första saknar han « ett bord der vi fingo sitta och tala fram *Kristina*; slutet i synnerhet, som är viktigast ». Och i det andra brevet från samma dag tillråder han Harriet Bosse att läsa något om drottning *Kristina*:

Nu blir det hela rena akter. 'Den största och grundligaste qvinnoroll som är skriven' Alltså 5 herrliga kostymer, deribland Pandoras, ur Walter Crane, Du mins, som vi skulle ha till Svanevit.

Jag samlar nu porträtten åt Dig!

Du kunde gerna titta in i Biblioteket och be att få se alle porträtt af Kristina - Vi behöfva endast de vackra, ungdomsbilderna!

Den fula Kristina har Michelson nyss skildrat.

Hvilken lycka för den arma Drottningen att jag ännu hade din vackra bild kvar i ägo och hjerta! nu när jag tecknat henne! Och att Du som skådespelerska fins hos oss (Det nya seklets!).

Och brevet slutar med följande *cri de cœur*: « Hvilken Guds nåd att jag kan arbeta! Eljes — nå! Svart och tungt var det förr — men nu ... sjelfva sorgen är vorden natt ».

Dagen efter har Strindbergs stämning ändrat sig igen. Han är djupt förtvivlad och skriver att « Kristina höll på att gå sönder ». Men i ett P.S. är han uppfylld av nya planer: Harriet Bosse kunde ju « kreera Kristina i Tyskland, i Danmark, i Norge — i Paris (jag skall genast låta öfversätta den!) » Den hektiska skapelseprocessen tycks vara avslutad den 26 september då Strindberg meddelar att han har sänt *Kristina* till teaterdirektör Personne¹.

Det som är väsentligast i denna tillkomsthistoria är tre moment: Omtalandet av en ny teknik, det faktum att *Kristina* är skriven med tanke på Harriet Bosse i titelrollen, och Strindbergs förvånansvärda skaparkraft under förtvivalade själsliga förhållanden.

Om Harriet Bosses betydelse för Kristina kan nämnas en passage till, denna gång ur ett brev från år 1908, där han skriver att han i Kristina har « förklarat » hennes « natur », hennes « böjelser »².

Om själva Kristina-figuren uttalade Strindberg sig i uppsatsen *Historieskrivningens omöjlighet* och i *Öppna brev till Intima Teatern*³. August Falck meddelar i sin bok

¹ De citerade brevfragmenten föreligger i: *Strindbergs brev*, utgivna av TORSTEN EKLUND, Stockholm 1974, XIV, nr. 4624, 4629, 4635, 4636, 3638, 4640, 4645.

² *Strindbergs brev till Harriet Bosse*, Stockholm 1932, s. 285.

³ *Samlade Skrifter*, Stockholm 1918, del 47, En blå Bok II, s. 539. *Samlade Skrifter*, Stockholm 1919, del 50, *Öppna brev till Intima Teatern*, s. 250.

Fem år med Strindberg (1935) många viktiga upplysningar om pjäsen och huvudrollen med anledning av premiären den 27 mars 1908, den beryktade föreställningen som blev slaktad av kritiken, men som tydligen uppskattades av publiken, eftersom den uppfördes 65 gånger med skådespelerskan Manda Björling i huvudrollen. Det var inte förrän år 1926 som Harriet Bosse tolkade Kristina.

Det som har intresserat mig i fråga om detta historiska drama, som har visat sig ha mycket stora förtjänster som teater, är Strindbergs yttranden om dess fullständigt nya teknik.

Martin Lamm skriver i sin omtalan av pjäsen:

Kristina tillhör ej Strindbergs svagaste dramer; i en parodiskt bristfällig tidskostym och med en hänsynslös naturalism ger det en med oförneklig brio genomförd svartmålning av den moderna kvinnan. Det har en raskt fortskridande handling, byggd kring en dominerande huvudfigur. Men å andra sidan märkes redan här den tendens till ytlig teaterkonst i Scribes manér, som ännu tydligare framträder i Strindbergs nästa historiska drama, Gustav III⁴.

Hos Sven Rinman läser vi:

Den helt nya teknik, som Strindberg också berömmar sig av, gäller hans sätt att teckna huvudpersonen. Eljest har dramat, som Lamm påvisat, drag av fransk intrigpjäs. Och de övriga rollerna är staffagefigurer med undantag av Klas Tott, där ett identifikationsmotiv spelar in, denna gång snarast med störande effekt⁵.

Walter Johnson hänvisar i sin studie över Strindbergs historiska dramatik också till « the well made play »:

But, as we shall see, he proceeded to fill the frame of the well-made play with vitalizing techniques from his own realistic-naturalistic dramas and a few touches from his own post-Inferno expressionistic plays.

[...].

The realism, the careful preparation, the logical development of

⁴ MARTIN LAMM: *Strindbergs Dramer*, Stockholm 1926, s. 298.

⁵ *Ny illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, Stockholm 1957, Fjärde delen, s. 115.

motivations, the effects, the denouements, the intrigues, and even what Strindberg in the preface to *Lady Julie* calls the symmetrical French dialogue are all there. But all of these devices are used deliberately to make his serious drama about Queen Christina highly theatrical or, if you will, dramatic in its effects. For his stage interpretation of a woman who was fascinated by the theater and who, according to the sources, behaved theatrically on innumerable occasions, the form of the well-made play was eminently suitable⁶.

Jag har egentligen aldrig kunnat acceptera ovanstående teorier om Scribe-strukturen som det *nya* elementet i *Kristina*. Bortsett från att det här för första gången i Strindbergs dramatiska författarskap är fråga om en kvinna som en allt och alla dominerande innehavare av huvudrollen, kan jag inte inse att pjäsens dramatiska konstruktion avgörande avviker från Strindbergs tidigare kungadramer.

Det är Gunnar Brandell som i en viktig artikel i Nordisk Tidskrift⁷ för 1965 har påpekat, hur Strindberg faktiskt alltid fasthöll vid den klassiska dramaturgien, inklusive reglerna för « la pièce bien faite ». Enligt Brandell gjorde han det inte bara i sina mera konventionella pjäser utan även i sin mest nyskapande dramatik. Jag kan vara helt enig med Brandell på denna punkt, vilket samtidigt betyder att det som Strindberg kallar « den nya tekniken » i *Kristina* inte bör sökas i hans tillämpning av Scribe-tekniken.

Finns det då ett annat element som gör att *Kristina* skiljer sig från Strindbergs övriga dramatiska verk och som kan betraktas som nytt? Här ville jag göra uppmärksam på en hittills tämligen försummad detalj i forskningen omkring Strindbergs dramatik: *scenanvisningarna*.

Vid en närmare undersökning av frekvensen och arten av scenanvisningarna i *Kristina* och en jämförande undersökning av dessa i några andra historiska dramer, har jag kommit fram till att *Kristina* faktiskt intar en särställning på denna punkt.

⁶ WALTER JOHNSON: *Strindberg and the historical drama*, Seattle 1963, s. 193 och s. 206.

⁷ s. 512.

I Landquists upplaga av Strindbergs *Samlade Skrifter* från 1916 omfattar *Kristina* 112 trycksidor. I dramatexten förekommer omkring 436 scenanvisningar, härav 212 som gäller drottningen. *Karl XII* omfattar 103 trycksidor med ca. 142 scenanvisningar, varav 80 hänför sig till kungen. *Gustav III* räknar 129 trycksidor, med ca. 219 scenanvisningar av vilka 59 hänvisar till kungen. *Gustav Vasa* slutligen, som omfattar 144 trycksidor, har i jämförelse med de senare dramerna ett minimalt antal scenanvisningar. Det är således uppenbart att frekvensen ligger mycket högt i fråga om *Kristina* och måste betraktas som nytt tekniskt moment i Strindbergs dramaturgi. Om vi tar som utgångspunkt att det är i scenanvisningarna som en dramatexts författarperson tydligast kan manifesteras sig, då måste vi konstatera att författarpersonen i *Kristina* är mycket starkt närvarande. Viktigare än frekvensen är emellertid regianvisningarnas art.

I största allmänhet kan man säga att scenanvisningar har två funktioner i förhållande till den sceniska handlingen, en stödjande og en analyserande funktion. Framför allt de som har en analyserande funktion ger ansatser till en psykologisk tolkning av rollerna. I *Kristina* tillhör långt de flesta scen- eller regianvisningarna just den här kategorin. De stödjande, skenbart neutrala anvisningarna som anger entréer, sortier, placeringar och rörelseschemat överhuvudtaget, brukar hos Strindberg nästan alltid vara meningsfulla, välmotiverade och inte sällan symbolbärande. Det samma kan sägas om beskrivningen av det sceniska rummet, föreskrifterna om ljussättning och ljudeffekter på och utanför scenen og skildringen av personernas klädsel och maskering. De anvisningar som gäller personernas minspel och åtbörder, replikernas betoningar og dialogens rytm og de som antyder personernas stämningsläge, reaktionssätt, deras känslor og tankar, har alla en klart analytisk funktion.

Av alla regianvisningarna i *Kristina* har ca. 115 en enbart stödjande funktion. De anger som sagt entréer og sortier og expliciterar med ett enstaka eller några få ord i nominalstil enkla åtbörder og handlingar, t.ex. « in », « till

sitt sällskap », « diverse hälsningar », « går och avskedar gesällerna », « reser sig » o.s.v. De analyserande anvisningarna har mestadels formen av nominalfraser eller parataktiska huvudsatser. En mindre, men intressant kategori bildas av de anvisningar som har karaktär av utförligare skildringar och motiveringar för personernas sinnesstämning och beteende.

I *Kristina* är själva de inledande scenbeskrivningarna för varje akt enkla, åskådliga och funktionella. De har som regel en realistisk prägel och förutsätter ett stort scenrum samt kräver goda tekniska resurser. Vid premiären på Intima Teaterns lilla scen 1908, accepterade Strindberg en mycket radikal förenkling i dette avseende, den s.k. draperiscenen, som väckte hans egen stora entusiasm, men som kritiken knappast förstod sig på. För *Kristinas* vidkommande tycks valet av sceninteriörer (Riddarholmskyrkan, Räknekammaren, Skräddarverkstan och Trädgårdspaviljongen) ha en klart psykologiserande och symbolisk karaktär.

Anvisningarna i samband med personernas utseende, deras klädsel och accessoarer har i många tillfällen likaledes en psykologiserande eller symbolisk funktion. Det är även möjligt att de ingår i en handlingssekvens. Jag tänker t.ex. på *Kristinas* « uppfästade » och sen « nedfälda » rid-dräkt i tredje akten, det utslagna håret och hermelmanteln i sista akten, ridspöt och värjan som psykologiska accessoarer och symboliska element, och slutligen handskarna som hon tappar vid sin entré i första akten och som inleder en stum handlingssekvens, som Holm och Magnus de la Gardie deltar i.

De analytiska scenanvisningarna vid entréerna är mångfaldiga och viktiga, både för markeringen av personens karaktär och stämningsläge och för hans eller hennes förhållande till omgivningen. Dessutom kan de ge en antydning om ett kommande händelseförlopp. Om Magnus de la Gardie sägs således vid hans entré: « in ensam, ser nedslagen och förödmjukad ut », och något längre fram: « hälsar torrt på Bourdelot och Pimentelli, snävt på Tott, ödmjukt på Steinberg. Stannar ensam och övergiven mitt på golvet, då alla draga sig för honom ».

Kristinas entré i första akt kännetecknas av en hel rad anvisningar som anger de olika grader av vänskap, fiendskap eller hemligt samförstånd som karakteriserar hennes förhållande till omgivningen, i synnerhet gunstlingarna. Och när Steinberg vid sitt första uppträdande i samma första akt « ser sig omkring liksom han sökte någon », innebär detta en antydning om att han på *Kristinas* order är på jakt efter Tott. Sortierna är mycket mindre utarbetade, fastän Strindberg i ett dokument, som återges hos Falck med anledning av själva föreställningen, skriver:

Alla sortier måste vårdas.

Carl X och Oxenstjerna bli icke stukade i sista Akten; de höra, men behålla sin mening. Suum cuique, åt hvar och en sin rätt! *Kristina* har rätt til sin sortie, men de två herrarne också, att resa på sig, då de ta hand om staten. Med Pimentelli får sista scenen hållas sväfvande! Han blir närgången men diskret, men *Kristina* besvarar det icke⁸.

Som så ofta visar Strindberg sig här som den begåvade teaterman och personregissör som han faktiskt var.

Det stora flertalet av de 436 regianvisningarna i *Kristina* skildrar som sagt personernas sinnelag, känsloliv, replikföring eller beteendemönster vid hjälp av icke-satsformande meningar, som oftast korta adjektiv-, prepositions-, adverb- eller verbfraser, t.ex.: « vred », « krossad », « bakslugt », « enfaldigt », « med verklig rörelse », « med dov, vred röst », « hårt med mans röst », « ser blek och förtvivlad ut », « ljusnar något », « mörknar », « småler », « far tilsammans », « hajar till », « tiger », « slår Magnus med solfjädern », « skrattar i näsduken », « stampar med foten », « stoppar ett finger i mun » m.fl. Det av Strindberg ofta använda lilla ordet « paus » är av största vikt för rytmen i dialogen. Det förekommer i alla hans pjäser. Typiskt för *Kristinas* replikföring respektive minspel är de ofta återkommande termerna « turnerar », « skanderar » och « by-

⁸ AUGUST FALCK: *Fem år med Strindberg*, Stockholm 1935, s. 143. Se även s. 139.

ter/ändrar ansikte », som alla har en i hög grad analyserande innebörd.

Förutom de här nämnda korta, exakta anvisningarna finns betydligt längre beskrivningar, mestadels i form af parataktiska huvudsatser såsom:

« anlägger ett glatt öppet ansikte, tar en gemytlig ton och går framt Carl Gustav till mötes »

« ensam; faller ur hela den förra överspänningen, och blir numera en gracil kvinna med mjukt sätt och languissanta rörelser. Hon ringer. »

« ensam. Blir stående obeslutsam; gör en min med munnen som om hon bet i ett surt äpple ».

« förödmjukad, skamsen, tar 'betslet i munnen och sticker huvet i bringan'. Tiger. »

« blir stum, ser efter om han hade någon undermening; varpå hon ler. Därpå turnerar hon ».

De ovanstående analytiska regianvisningarna har som man ser en berättande karaktär och bildar övergången till den sista typen som är av särskilt intresse. Man kunde säga att de utgör en sammanhängande sekvens inom en dramatisk scen. Författarpersonen manifesterar sig här inte bara som « regissör », utan även som « berättare » med skiftande synvinklar. Låt mig ge ett exempel ur resp. första, andra och tredje akten. Den första dialogen mellan Kristina och Tott ledsagas av följande regisekvens:

Kristina : blickar djärvt på Tott, som ser blyg ut.

Kristina : smickrad.

Kristina : ännu smickrad men harmsen för att Tott möjligen skulle 'inbilla sig något'.

Kristina : vänder tvärt.

Kristina : blek och stum av harm; men oviss hur hon skall fatta hans tvetydiga ord vågar hon ej röja sina känslor och tankar genom ett utbrott.

Klas Tott : ser upp på Kristina och blir förskräckt av uttrycket i hennes ansikte.

Kristina : ljusnar; betraktar Tott med välbehag men ännu inte fullt blidkad.

Kristina : vänder först sakta såsom om hon övertänkte vad hon nu borde säga medan orden löpa.

Kristina : turnerar, såsom hon lyckligt funnit tråden.

Kristina : blid, kärvänlig, räcker handen.

Ett ännu mera talande exempel på ett narrativt förlopp i regianvisningssekvensen bjuder scenen mellan Oxenstjerna och Kristina i andra akten, där replikerna faller knivskarpt med anledning av Messeniernas smädeskrift. Scenen börjar i ett relativt lugnt tempo som skruvas upp till ett våldsamt crescendo. Efter att Kristina « tvetydigt, lurande » har meddelat att hon har låtit häkta de båda Messenierna, följer denna scenanvisningssekvens:

Kristina : faller ut.

Kristina : saktar av.

Kristina : borrar blickarna i Oxenstjerna som sitter i ordning att parera och falla ut.

Oxenstjerna: sträcker fram halsen och väser.

Kristina : lugnt och tvärsäkert.

Oxenstjerna: bleknar, kippar efter andan och förblir i posen med framsträckt hals.

Kristina : släpper henne icke med blickarne.

Kristina : drar sakta tillbaka halsen och krymper ihop.

Paus.

Kristina : långsamt.

Oxenstjerna: reser sig.

Kristina : går in i lilla fonddörren.

Kristina : rusar upp, tar De la Gardies båda händer mot sin barm.

Och till slut ett slående exempel ur tredje aktens slutscen, där Kristina är tillsammans med modern, Maria Eleonora:

Kristina : störtar i modrens famn.

Maria E. : gammal, enkel, värdig, hjärtlig.

Kristina : placerar modren i soffan, lägger sig på två stolar med huvudet i modrens knä.

Paus.

Maria E. : stryker Kristinas hår.

Kristina : börjar med en hal, honungsöt stämman.

Kristina : ligger och laddar igen.

Kristina : lossar av skottet.

Maria E. : blir stum.

Kristina : njuter av segern.

- Kristina : ser ut som en dämon, sparkar med fötterna av förnöjelse.
 Kristina : springer upp med ett kattsprång.
 Maria E. : ser oförstående och häpen på Kristina.
 Kristina : tar värjan och bryter sönder den över knät.

Jag påpekade redan i början att *Kristina* skrevs för Harriet Bosse. Under lyckligare omständigheter, i den första svärmiska förälskelsetiden, skrev Strindberg sagspelet *Svanevit* och han kunde tillstå: « För mig är Du Svanevit »⁹.

Kort efter *Kristina* - premiären (den 27 mars 1908) med Manda Björling i huvudrollen, följde i Helsingfors urpremiären av *Svanevit*. I den anledningen skrev Strindberg till Harriet Bosse som några dagar innan hade förlovat sig med skådespelaren Wingård. Han sörjer henne som en död. Han minns *Påskflickan* och *Damaskus* och de lyckliga ögonblick som de har haft.

I dag är Svanevits dag! Den går i qväll med Sibelius' musik. Jag har fått den af Dig, det har jag skrivit ned, och fastän jag betvivlat det ibland, tror jag det! Sådan ser jag Dig nu, Harriet, efter döden! fastän jag alltid vetat hvem Du var, din natur, dina böjelser. I *Kristina* har jag förklarat det! Din Svanevit, som jag fått af Dig, och Du af mig, och som Du icke fick spela¹⁰.

Om man jämför scenanvisningarna i *Svanevit* og *Kristina* är skillnaden stor. Bortsett från de utförliga inledande beskrivningarna av scenrummet, innehåller sagspelet långa stumspelsanvisningar. De övriga regiföreskrifterna beträffar uteslutande rörelseschema, åtbörder och sceniska händelser, utan antydning om sinnesstämning, känslor eller tankar. De stödjer händelseförloppet, men har ingen analyserande funktion.

Man kan fråga sig vad det var som fick Strindberg att använda just den extrema scenanvisningstekniken i *Kristi-*

⁹ Strindbergs brev till Harriet Bosse, Stockholm 1932, s. 33.

¹⁰ *idem*, s. 285.

na. Det måste nog förbli en hypotes. Var det den svåra krisen i förhållandet mellan de nygifta och hans starka behov att komma till klarhet i förståelsen av hennes « natur och böjelser » och av sina egna känslor och reaktioner via Tottfiguren? Kombinerade han som den teaterkonstnär han var detta med en vision av Harriet Bosse i en roll som låg fjärran från de roller hon dittills hade utfört, men som kosta vad det kosta ville måste lyckas för henne? Hursomhelst var Kristinarollen ett lockmedel för att få henne tillbaka igen.

Sambandet mellan kris och teknik kan kanske också motiveras på ett annat sätt.

I ett brev till August Falck läser vi att Kristinas « tron-tal » i sista akten « har tillkommit efteråt ». Därför är det « nödvändigt (att) rigta på rolen i det föregående, så det hänger ihop ». Rådet riktar sig till Manda Björling som ständigt får höra att hon skall vara drottninglik och inte får glömma drottningen för koketten. Hon « bör skona Kristina, fastän jag som man icke behöft göra det »¹¹.

Det er tänkbart att slutsценerna tillkom kort före tryckningen år 1903. Detta antagande får stöd av en anmärkning från Landquists hand i Strindbergs *Samlade Skrifter*, där denne skriver att originalmanuskriptet inte är fullständigt. Från och med anmälan av Carl Gustavs, konungens, ankomst, finns texten bara bevarad i maskinavskrift. Kuriöst är det, att vi just i dessa pjäsens viktiga slutsцener bara finner ytterst få scenanvisningar. Det är först när pjäsen skall ha premiär 1908, som regissören Strindberg vid flera tillfällen kommer med förslag, särskilt beträffande herrarnas sortie:

När Kristina gjort sin sortie i sista akten, måste Oxenstjerna och Carl X räcka hvarandra handen t. ex., eller dylikt, ty nu börjar ny tid! Försök hitta på aktslutet. De båda nyss stukade måste räta på sig! Dra en lättnadens suck eller dylikt! (Sök Dig fram!) Försonas! ty, de voro icke vänner förut! som hörs af O. i andra akten¹²!

¹¹ AUGUST FALCK: *Fem år med Strindberg*, Stockholm 1935, s. 136 och s. 138.

¹² *idem*, s. 138 och s. 143.

Förhandlingarna med Hugo Geber om Strindbergs *Samlade Dramatiska Arbeten* pågick under hösten 1903. *Kristina* utkom i december samma år som del II: 2. I augusti 1903 hade Harriet Bosse definitivt flyttat från det gemensamma hemmet. Att döma efter breven hade denna ändring i deras förhållande inte samma akuta kriskaraktär som den tillfälliga flyttningen två år tidigare. Behovet att bruka pjäsen till analys av deras konfliktsituation tycks ha varit mindre. Tanken på att Harriet Bosse skulle uppträda i huvudrollen var inte heller aktuell. I hela denna ändrade konstellation ligger då möjligen förklaringen till att det fattas utförliga scenanvisningar i pjäsens slutparti, samtidigt som det styrker hypotesen om sambandet mellan äktenskapskrisen i september 1901 och « den nya tekniken » i *Kristina*, skriven i samma upprivande period.

AMY VAN MARKEN
Universit t di Amsterdam

LA FORMULA GERMANICA: « SOTTO L'ELMO »
(a.isl. *und hjálmi*, ags. *under helme*, m.a.ted. *under helme*).

Per la nostra mentalit  e per il nostro sistema linguistico appare normale che per indicare un guerriero armato di elmo si dica che ha « un elmo in testa »; e questa   la situazione che ci   presentata, per esempio, dalla *Gullp ris saga* (ed. K. MAURER, Lipsia 1858) 54, 13 dove si legge: *hann hafði hjálmi   h fði* « egli aveva un elmo in testa »¹.

Altrettanto normali ci appaiono espressioni come a.isl. *hj lma r* agg. « elmato », o i composti *hj lmfaldinn* « coperto da un elmo », *hj lmhir r* « protetto dall'elmo » in tutto analoghi per la formazione a *hj lmgofugr* « magnifico nel (suo) elmo », *hj lmsamr* « bello nel (suo) elmo », oppure a *hj lmtamr* « abituato, avvezzo all'elmo »².

Del tutto sorprendente per la nostra sensibilit    invece la formula sintattica *und hjálmi* o *und hj lmum* letter. « sotto l'elmo », che ricorre soprattutto nella tradizione dei carmi eddici e che tuttavia prosegue anche nella poesia scaldica³. Questa espressione ricorre nei seguenti passi:

¹ Vedi Th. MÖBIUS, *Altnordisches Glossar. Wörterbuch zu einer Auswahl alt-isl ndischer und alt-norwegischer Prosatexte*, Lipsia 1866 (rist. 1963), p. 185.

² Per queste formazioni vedi S. EGILSSON-F. JÓNSSON, *Lexicon po ticum antiquae linguae septentrionalis*, Copenaghen 1931², pp. 254-276; cfr. anche R. CLEASBY - G. VIGF SSON - W. A. CRAIGIE, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford 1957² (rist. 1969), pp. 266-267.

³ Anche il Grammatico Sassone, esprimendosi in latino, usa altri giri sintattici: « Deinde, cum ceteris conspicuo virtutis habitu praemineret, inter acerrimos hostium procurus, obnupto galea capite, scuti inops libratum clavae robur in obiecta clipeorum munimina geminae manus ope torquebat (lib. VII, 2,1); nec rem

Helgakviða Hundingsbana I, 15, 5-6:

þa var und hiálmom á Himinvanga...
(NECKEL, p. 128)⁴

« allora armate d'elmo, presso Himinvangar... »
(MASTRELLI, p. 113, r. 59)⁵

Helgakviða Hiorvarzsonar, 28, 1-3:

þrennar niundir meya þó reið ein fyrir,
hvít und hiálmimær;
(NECKEL, p. 142)

« Eran tre schiere di nove, ma solo una precedeva,
una donna splendente, armata d'elmo »;
(MASTRELLI, p. 127, r. 167)

Helgakviða Hundingsbana II, 7, 7-8:

hvi skal und hiálmom hrátt kipt eta?
(NECKEL, p. 148)

« Perchè mangi, armato d'elmo, la carne cruda? »
(MASTRELLI, p. 133, r. 58)

Fáfnismál 44, 1-4:

Knáttu, mögr, séa mey und hiálmim,
þa er fra vígi Vingskorni reið:
(NECKEL, p. 184)

« Tu puoi, eroe, contemplar sotto l'elmo la vergine,
che fuor della zuffa cavalcò su Vingskornir ».
(MASTRELLI, p. 170, rr. 202-203)⁶

perscrutari cunctatus, clipeo dumtaxat ac galea tectus, portam accessit... » (lib. XIV, 39,20): cfr. *Saxonis Gesta Danorum primum* a C. KNABE & P. HERRMANN recensita recognoverunt et ediderunt J. OLRIK & H. RÆDER, vol. I, Copenaghen 1931, pp. 183,20 e 469,28 rispettivamente.

⁴ *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern* (ed. da G. NECKEL), vol. I, Heidelberg 1927.

⁵ *L'Edda-Carmi norreni* (introduz., traduz. e comm. di C. A. MASTRELLI), Firenze 1951. — In nota (p. 389) si osservava: « così si annuncia l'arrivo delle Valchirie ».

⁶ Qui in nota (p. 431) si osservava: « Cioè la puoi vedere armata ».

Helreið Brynhildar 7, 1-4:

Héto mik allir í Hlymdölm
Hildi und hiálmim, hverr er kunnim.
(NECKEL, p. 215)

In Hlymdalir tutti mi chiamavano
Hild-sotto-l'elmo, chiunque mi conoscesse.
(MASTRELLI, p. 202, rr. 31-32)

Hamðismál 19, 1-4:

Segia fóro ... Iormunrekki,
at sémir voro seggir und hiálmom:
(NECKEL, p. 266)

« Corsero allora ... ad avvisare Ermanarico
che degli eroi erano stati avvistati, coperti di elmo »
(MASTRELLI, p. 253, rr. 66-67)

Gráfeldardrápa di Glúmr Geirason (sec. X):

str. 4, 1-2:

Hilmir rauð und hialmi heina-laut und Gautum,
« Il re coperto dall'elmo fece arrossare la spada nei Gauti »⁷

Questa formula sintattica non è presente soltanto nella letteratura poetica islandese, ma si riscontra anche in quella anglosassone, e significativamente nel *Beowulf*.

Eccone i passi relativi, dove il costrutto sintattico è unito all'aggettivo *heard*:

vv. 340-342:

Him þā ellenrōf andswarode
wlanc Wedera lēod, word æfter spræc
heard under helme:
(KLAEBER, p. 13)⁸

⁷ F. JÓNSSON, *Den norsk-islandske skjaldedigtning*, vol. I, Copenaghen 1912 (rist. 1967), p. 76. — Cfr. G. VIGFÚSSON - F. Y. POWELL, *Corpus poëticum boreale. The Poetry of the Old Northern Tongue from the Earliest Times to the Thirteenth Century*, vol. II, Oxford 1883, p. 39, str. 3, v.l. — Si osservi che la formula compare anche nella poesia scaldica posteriore.

⁸ *Beowulf and the Fight at Finnsburg* (ed. da Fr. KLAEBER), Lexington (Mass.) 1950³.

« A lui allora coraggioso rispose
il prode capo dei Geati alle sue parole
forte sotto l'elmo »:⁹

vv. 403-404:

[*heaborinc ēode,*]
heard under helme, þæt hē on heo[r]ðe gestoð.
(KLAEBER, p. 16)

« [il guerriero andò]
forte sotto l'elmo, finchè si fermò al focolare »¹⁰

vv. 2538-2539:

Ārās ða bī ronde rōf ðretta,
heard under helme, hiorosercean bær...
(KLAEBER, p. 95)

« Si alzò quindi allo scudo¹¹ il prode eroe,
forte sotto l'elmo, portava la cotta »¹²

In altri passi la formula epica *heard under helme* appare variata nell'altra *under heregrīman* di identico valore¹³:

⁹ Non abbiamo potuto seguire l'ultima traduzione italiana (*Beowulf. Poema eroico anglosassone* a cura di C. G. CECIONI, Bologna 1959) poiché talvolta si discosta dall'originale; vedi p. 16, rr. 406-408: « Gli rispose così l'eroe famoso per il suo coraggio, il superbo condottiero dei Geati fece seguire le sue parole ».

¹⁰ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 18, rr. 468-470.

¹¹ Il KLAEBER (*op. cit.*, p. 215) osservava: « The analogy of expressions like *under helme* (see Gloss. *under*) lends some support to the view that *bī ronde* means 'with the shield (by his side). Yet the prepositional phrase may be directly connected with the verb (cp. 749) 'leaning on the shield' » — Ma su questa nota torneremo in seguito.

¹² Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 100, rr. 2921-2922: « Il coraggioso eroe si alzò sollevando lo scudo, ardito sotto l'elmo, e, indossato il ferreo usbergo... ».

¹³ C. W. M. GREIN, *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*, Heidelberg 1912, p. 334 s.v. *here-grīma* m. « larva militaris i.e. galea, cassis ». Cfr. KLAEBER, *op. cit.*, p. 355 s.v. *here-grīma* « war-mask, helmet ». — See *grīm-helm* ».

vv. 395-396:

Nū gē mōton gangan in ēowrum guðgetáwum
under heregrīman Hrodgār gesēon
(KLAEBER, p. 15)

« Ora potete andare con le vostre armature,
sotto l'elmo a vedere Hrodhgar. »¹⁴

vv. 2047-2049:

Meaht ðū, mīn wine, mēce geocnāwan,
þone þīn fæðer tō gefeohte bær
under heregrīman hindeman sīðe, ...?
(KLAEBER, p. 77)

« Puoi, o amico mio, riconoscere la spada,
che tuo padre portò al combattimento
sotto l'elmo per l'ultima volta, ...? »¹⁵

vv. 2604-2605:

under heregrīman geseah his mondryhten
hāt þrōwian.
(KLAEBER, p. 98)

« vide il suo signore
sotto l'elmo soffrire per la vampa »¹⁶

Oltre che nell'area scandinava e in quella anglosassone la formula sintattica « sotto l'elmo » compare anche in quella tedesca. Non la troviamo nell'antica poesia sassone e tedesca probabilmente a causa della scarsità e della natura stessa della documentazione; ma doveva esistervi un

¹⁴ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 18, 22. 457-460: « Potete dunque recarvi alla presenza di Hrothgar protetti dalle vostre armature, indossando l'elmo di guerra ».

¹⁵ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 80, rr. 2359-2362: « Amico mio, non vedi quella spada? È l'arma preziosa che tuo padre impugnò in battaglia, quando indossò l'elmo per l'ultima volta... ».

¹⁶ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 102, rr. 2998-3000: « Quando costui si accorse che il suo sovrano era soffocato dal fuoco, sotto la visiera dell'elmo... ».

tempo, dato che essa affiora nella poesia medievale superiore¹⁷:

Il Marinaio, XII, 2, 11-12:

*Wer hat iuch bischof da3 gelert,
da3 ir under helme ritet, da diu infel suenen solde*¹⁸?

« Chi ha insegnato a voi vescovi
a cavalcare armati laddove la mitria deve portare pace? »

Winsbeckin (ms. J.), 5-7:

*Swie wol erz under dem helme tuot,
er hat uns vroumen niht gewert,
ern habe da bi doch hübschen muot*¹⁹.

« Quand'anche egli combatta valorosamente,
non rende un servizio a noi donne,
se in più non possiede un animo cortese ».

Ulrich von Lichtenstein, XXXVIII:

*Èren gernde ritter, lât iuch schouwen
under helme dienen werden frouwen.*²⁰

« Cavalieri che cercate onori, fatevi mostrare
(come) riuscire a servire sotto l'elmo una donna ».

La formula sintattica « sotto l'elmo » è dunque attestata su un'area amplissima, e poiché mancano le condizio-

¹⁷ Vedi M. LEXER, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, vol. I, Lipsia 1872 (rist. Stoccarda 1974), col. 1240.

¹⁸ *Minnesinger* (ed. da F. H. v. d. HAGEN), vol. II, Lipsia 1838 (rist. Aalen 1963), p. 241^b.

¹⁹ *Kleine mittelhochdeutsche Lehrgedichte*. — I: *Tirol und Fridebrant, Winsbecke, Winsbeckin* (ed. da A. LEITZMANN), Halle 1928², p. 53. — II LEXER, che cita da *Der Winsbeke und die Winsbekin* (ed. da M. HAUPT), Lipsia 1845, p. 71, traduce l'espressione *under dem helme* con « tapfer kämpfen ».

²⁰ Ulrich von Lichtenstein (ed. da K. LACHMANN con annotaz. di KARAJAN), Berlino 1841, 456, 26. — Cfr. *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts* (ed. da C. v. KRAUS), vol. I, Tubinga 1952, p. 470 nro XXXVIII.

ni storiche e culturali per una rapida diffusione di tale formula da una letteratura germanica a un'altra, si deve ritenere che essa sia arcaica e che rifletta una mentalità piuttosto antica che potrebbe manifestarsi anche in altre lingue e in altre culture.

Nel latino, l'espressione *sub galea* « con l'elmo in testa » appare soltanto in un luogo di Ovidio: *Sub galea pastor iunctis pice cantat avenis* (Trist. V, 10, 25)²¹, ma abbastanza diffusa è l'espressione *sub armis* « armato ».

Tuttavia vi sono nel latino delle altre espressioni che indicano in negativo quello che la formula « sotto l'elmo » evoca in positivo: queste locuzioni sono *sub ascia*, *sub corona*, *sub hasta*²².

La formula *sub ascia* (come altre analoghe: *ab ascia*, *ad asciam*) compare, come è noto, in molte iscrizioni funerarie dell'area celtica, e, per quanto le interpretazioni che ne sono state date siano ancora contrastanti e controverse²³, appare chiaro che tale formula è propria di un rito di natura religiosa forse tendente ad assicurare l'invulnerabilità del sepolcro.

La locuzione *sub corona* si riferisce probabilmente all'uso di una corona sul capo degli schiavi catturati in guerra quando venivano esposti per la vendita (cfr. le locuzioni

²¹ Poiché questa espressione appare del tutto isolata nella letteratura latina e si ritrova in un carme dove si parla della vita « barbara » di Tomi, c'è da chiedersi se *sub galea* possa essere il calco di una locuzione geta (vv. 27-28: *Vix ope castelli defendimur et tamen intus / Mixta facit Graecis barbara turba metum*). — Sulle condizioni a Tomi al tempo di Ovidio vedi J. ANDRE' *Ovide: Tristes*, Parigi 1968, pp. XXIII-XXVII.

²² Purtroppo queste formule sintattiche latine non appaiono trattate nei manuali; si veda R. KÜHNER - C. STEGMANN, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache - Satzlehre*, vol. I, Hannover 1953, § 108, pp. 569-571; A. ERNOUT - Fr. THOMAS, *Syntaxe latine*, Parigi 1964², § 119, pp. 97-98; J. B. HOFMANN - A. SZANTYR, *Lateinische Syntax und Stilistik*, Monaco 1972², § 157, pp. 279-280; A. SCHERER, *Handbuch der lateinischen Syntax*, Heidelberg 1975, pp. 196-197.

²³ Vedi PAULY-WISSOWA, *Realencycl.*, vol. II, 2, Stoccarda 1896 (rist. 1958), coll. 1522-1523, Suppl. III, Stoccarda 1918, coll. 166-169. — Cfr. J. Y. HATTE, *La tombe gallo-romaine*, Parigi 1951, p. 84 sgg.

sub corona vendere, sub corona venire, sub corona venundari, sub corona emere)²⁴.

Anche la locuzione *sub hasta* è dello stesso ambito della precedente e si riferiva all'uso di porre un'asta (« giavelotto ») quando i prigionieri e il bottino di guerra venivano esposti per essere venduti all'incanto (cfr. la locuzione italiana *vendere all'asta*)²⁵.

Tutte queste locuzioni mostrano chiaramente il carattere magico-religioso di un atto che si compiva ponendo cose o uomini sotto un oggetto che di per sé acquistava il valore di uno strumento simbolico.

Tale valore sacrale è stato colto in anni non lontani dall'archeologo Silvio Ferri²⁶ nella interpretazione di alcune rappresentazioni dell'Italia antica²⁷, dove si vedono dei guerrieri che tengono uno scudo al di sopra del capo. Il Ferri commentando il gesto del combattente dice:

Ha posto lo scudo con ambe le braccia sul capo senza elmo o altra difesa e attende ormai il verdetto della folla che lo condannerà a morte. Si tratta pertanto di una figura generica di carattere funerario: un uomo disarmato, rassegnato, che ha perso ormai, con la rinuncia a difendersi, ogni personalità giuridica: *homo devotus*, in primo luogo, al compagno di lotta che lo sgozzerà, e subito dopo alle divinità infernali, alle quali appartiene appena è stato disarmato.

E dopo aver richiamato un passo di Cassiodoro (MIRONE, 70, 58), dove si dice che quando lo scudo è all'altezza del cuore (*aptatus cordi*) è una *defensio*, ma quando è posto sul capo è la corona del martirio (*clypeus enim impositus capiti corona est*) - conclude con queste parole:

Per quanto non arrivata a concretarsi in formulazione giuridica, la prassi rituale del *sub cluqueo* appare nella *devotio* e nel culto

²⁴ Vedi PAULY-WISSOWA, *Realencycl.*, vol. IV, 2, Stoccarda 1901 (rist. 1958) coll. 1636-1644; Suppl. VII, Stoccarda 1940, coll. 96-97.

²⁵ PAULY-WISSOWA, *Realencycl.*, vol. VII, 2, Stoccarda 1912 (rist. 1958), coll. 2501-2507.

²⁶ S. FERRI, *Sub cluqueo, sub hasta, sub hasta ascia*, « Rend. Accad. Naz. Lincei » XVIII (1963), pp. 174-178.

²⁷ Pugili sardi, guerriero di Capestrano, e gladiatori di Bologna.

funerario dalla più antica arte dell'età del ferro fino alle porte del Medio Evo; e si troveranno certamente altri documenti figurati, una volta impostato il problema.

Ai fini della presente ricerca non ha importanza verificare quanto le interpretazioni particolari del Ferri siano esatte; ma le sue geniali osservazioni possono essere messe a frutto per l'illustrazione della formula germanica di cui ci stiamo occupando. Anzi v'è da porre in rilievo che nel *Beowulf* vi sono due luoghi nei quali ricorre la formula « sotto lo scudo » che appare, per valore, abbastanza vicina a quella latina *sub cluqueo* da lui ipotizzata.

Ecco i passi:

vv. 1207-1209:

*Hē pā frætwe wær,
eorclanstānas ofer yða ful,
rīce þēoden; he under rande gecranc.*
(KLAEBER, p. 46)

« Egli quindi portò i gioielli,
le pietre preziose al di là della coppa delle onde (= mare)
il potente sovrano; (ma) egli cadde morto sotto lo scudo »²⁸.

vv. 2201-2203:

*syððan Hygelāc læg,
ond Hear[dr]ēde hildemecēas
under bordhrēotan tō bonan wurdon,*
(KLAEBER, p. 32)

« dopo che Hygelac giacque,
e le spade di guerra misero a morte
Headred sotto il riparo dell'elmo »²⁹.

²⁸ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 48, rr. 1380-1384: « Egli, il potente sovrano, aveva portato i gioielli e le pietre preziose fin là, attraverso la coppa delle onde, dove sarebbe caduto combattendo dietro lo scudo ».

²⁹ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 87, rr. 2535-2537; « Dopo che Hygelac fu caduto in guerra e le spade nemiche ebbero messo a morte Headred (né gli fu di difesa lo scudo) ».

In questi due luoghi del *Beowulf* si vede perfettamente — alla luce di quanto è stato fin qui messo in rilievo — che la formula « sotto lo scudo » non è un elemento esornativo, ma essenziale e funzionale alla descrizione della morte in combattimento di due guerrieri: al termine della lotta il guerriero soccombente, stremato di forze e forse ormai privato delle sue armi di offesa, doveva alzare lo scudo al di sopra del capo per mettersi a disposizione (*devotio*) del vincitore, che lo uccideva così « sotto lo scudo ».

Da questo punto di vista il sintagma *bī ronde*, che ricorre nel verso 2538 del *Beowulf*, non può essere inteso come equivalente al sintagma *under helme*; ma deve essere interpretato come « allo scudo » che del resto meglio si addice alla situazione narrata: la scena ci mostra Beowulf ormai vecchio che per alzarsi ha bisogno di appoggiarsi « allo scudo » (vedi nota 11).

La formula « sotto lo scudo » è in negativo quello che invece la formula « sotto l'elmo » esprime in positivo. Anche l'elmo, come lo scudo, è un'arma di difesa, ma si deve tenere presente che l'elmo è l'ultima arma che un guerriero indossa per completare la sua armatura e che egli pone in capo l'elmo quando è decisamente pronto e preparato per il combattimento. Ma tutte queste considerazioni non sono sufficienti da sole a spiegare la formula « sotto l'elmo »; per giustificarla occorre aggiungere che chi si poneva « sotto l'elmo » si consacrava al suo simbolo, cioè alla guerra e quindi anche alla sua divinità: tutto ciò che si trovava « sotto l'elmo » si avvertiva come indissolubilmente inserito nella sfera religiosa del dio della guerra, Odino.

In questa prospettiva si comprende meglio perché uno degli appellativi di Odino sia *Hjálmberi* « portatore di elmo »³⁰ secondo un modulo che sembra essere abbastanza antico poiché è confrontabile con il sostantivo a.sass. *helmberand*³¹ ags. *helmberend* « guerriero » (letter. « portante

³⁰ Cfr. *Grímnismál*, 46.

³¹ E. H. SEHRT, *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis*, Gottinga 1962, p. 247. — Cfr. anche O. SCHADE, *Altdeutsches Wörterbuch*, vol. I, Halle 1872-1882² (rist. Hildesheim 1969), p. 387.

l'elmo »)³². Significativo è inoltre che uno degli appellativi delle Valchirie sia appunto *hjálmvitr* « essere con l'elmo »³³, e un altro *hjálmvær*³⁴.

E poiché i guerrieri sono sacri a Odino e alle Valchirie non sorprenderà che nella letteratura islandese molti composti per indicare il « guerriero », siano costruiti con il tema *hjálm-*: tra le *kennningar* di trasparente evidenza ricordiamo: *hjálmnjörðungar* (plur.) (letter. « uomini dell'elmo »), *hjálmlestandi* e *hjálmlestir* (letter. distruttore di elmi »), *hjálmnjótr* (letter. « che gode dell'elmo »), *hjálmrækjandi* (letter. « che ha cura dell'elmo »), *hjálmorr* (letter. « servo dell'elmo »); e tra le *kennningar* di più ardua fantasia³⁵ menzioniamo da una parte il tipo *hjálm-Týr*, *hjálm-Próttir* e dall'altra il tipo *hjálm-runnr* (letter. « arbusto dell'elmo »), *hjálm-stafr* (letter. « palo dell'elmo »), *hjálm-pollr* (letter. « abete dell'elmo »). E, stando così le cose, non sorprende che tra le *kennningar* per indicare il « capo » del guerriero si abbia il tipo *hjálm-setr* (letter. « sede dell'elmo »), *hjálm-stallr* (letter. « sostegno dell'elmo »), *hjálm-stofn* (letter. « ceppo dell'elmo »).

Come si vede, la letteratura islandese ha arricchito e dato particolare risalto alla simbologia dell' « elmo »; e del resto occorre osservare che nei carmi eddici la formula *und hjálmi* o *und hjálmum* ricorre sei volte, e che su queste sei essa viene usata ben quattro volte con riferimento alle Valchirie. Si ha dunque l'impressione che, almeno nella sua fase più antica, la letteratura islandese abbia conservato ancora l'aspetto sacrale e religioso della formula « sotto l'elmo ».

Nella letteratura anglosassone, che vive in un'atmosfe-

³² C. W. M. GREIN, *op. cit.*, p. 326.

³³ Cfr. *Helgakviða Hundingsbana I*, 54.

³⁴ Vedi J. GRIMM, *Deutsche Mythologie*, vol. I, Berlino 1875 (rist. Darmstadt 1965), p. 347, vol. III, Berlino 1878 (rist. Darmstadt 1965), p. 119.

³⁵ Sulle *kennningar* si rimanda, tra l'altro, a C. A. MASTRELLI, *op. cit.*, p. LIV-LVII e M. GABRIELI, *La poesia scaldica norrena*, Roma 1969, pp. 15-18.

ra ormai cristianizzata, l'espressione *under helme* si fa più rara: vi ricorre soltanto nel suo significato di laico equivalente del moderno « in assetto di guerra »; non solo, ma la formula vi ha esclusivamente un vago sapore di letterarietà come si coglie dal collegamento assonante della formula con l'aggettivo *heard*, come pure dalla 'heiti' *under heregrīman*.

Il mondo anglosassone, per quanto sia definitivamente lontano dalla sua matrice pagana, tuttavia ne venera ancora certi aspetti formali.

Risulta quindi che nell'espressione germanica del tipo « sotto l'elmo » si avverte una pregnanza di valori sacrali e religiosi che non sono registrati non soltanto nei commenti, nei vocabolari e nelle traduzioni, ma nemmeno nelle opere sulla religione e sulla religiosità dei Germani.

D'altronde la formula « sotto l'elmo » non è l'unica a riflettere questo aspetto storico-culturale di un'antica mentalità.

Ad essa potremmo aggiungere anche la formula a.isl. *und ripti* « sotto il velo (di lino) » che ricorre nella *Rígsþula*: 23, 3-4:

Snör heitir sú; settiz und ripti;
(NECKEL, p. 279)

« Snör è il suo nome; ella si mise il velo »;
(MASTRELLI, p. 266, r. 89)

e che si ritrova nella variante *und líni* (accus.) « sotto il (velo di) lino » qualche strofa più avanti:
40, 1-4:

Bádo hennar ok heim óko;
gipto Iarli, gekk hon und líni;
(NECKEL, p. 282)

« Essi la chiesero in sposa e tornarono indietro,
la dettero a Iarl e si mise il velo »;
(MASTRELLI, p. 268, rr. 162-163)³⁶

³⁶ Cfr. anche *Prymskviða* 27, 1-2: *Laut und lino, lysti at kyssa*, = « Sotto il velo » si curvò desideroso di baciare » (MASTRELLI, p. 95, r. 106), dove la locuzione si presenta all'accusativo.

Come è noto, è ampiamente diffusa l'usanza di porre un velo sul capo della sposa³⁷, e quindi non si può negare il valore sacrale del rito che traspare — secondo quanto abbiamo detto — anche nella struttura della formula.

A questo proposito è di particolare interesse esaminare il passo del *Beowulf*:
vv. 1162-1163:

þa cwōm Wealhþēo forð
gān under gylðnum bēage...
(KLAEBER, p. 44)

« Allora si fece avanti Wealhtheo(w)
con una corona d'oro sul capo... »³⁸

la cui interpretazione sembrava tuttora controversa; il KLAEBER (p. 177) commentava: « Does the queen wear a golden diadem? Or is a *healsbēag* (1195) meant? The prepos. *under* would not incompatible with the latter sense »³⁹. A me pare, adesso, che, alla luce dei fatti fin qui esposti, l'unico senso possibile sia quello di una « corona d'oro »⁴⁰, anche perché lo *healsbēag* di cui si parla in seguito è un oggetto diverso (un dono che viene regalato a Beowulf) e perché *bēag* (propr. « anello ») ha talvolta il significato di « corona ».

Anche la « corona » ha una sua precisa funzione storico-sociale e quindi risulta normale che la regina sia concepita nel suo alone sacrale e giuridico sotto il simbolo della « corona ».

³⁷ Vedi ad es. E. HOFFMANN-H. BÄCHTOLD-STÄUBLI, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. I, Berlino-Lipsia 1927, coll. 1522-1536 (s.v. *Braut*), vol. III, Berlino-Lipsia 1930-1931, coll. 1548-1552 (s.v. *Haube*), vol. V, Berlino-Lipsia 1932-1933, coll. 237-239 (s.v. *Kopftuch*).

³⁸ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 46, rr. 1327-1328: « Wealhtheow si alzò dal suo posto e si avvicinò, ornata di un diadema d'oro... ».

³⁹ Il KLAEBER (*ibid.*) rimandava anche a K. STJERNA, *Essays on Question connected with the Old English Poem of Beowulf*, Coventry 1912, pp. 35-36.

⁴⁰ Questa era anche l'interpretazione che ne dava il GREIN, *op. cit.*, p. 37 s.v. *bēag*, e lo HOOPS, *op. cit.*, p. 147.

Perfettamente in linea con tale condizione è infine il caso di *under segne*, ormai del tutto comprensibile anche per la nostra mentalità (cfr. lat. *sub signis*, e quindi *sotto l'insegna, la bandiera, il vessillo*, ecc.)⁴¹; si veda il passo del Beowulf contenuto nei vv. 1202-1205:

*þone hring hæfde Higelāc Gēata,
nefa Swertinges nyhstan sīðe,
siðþan hē under segne sine ealgode,
welrēaf werede;*
(KLAEBER, p. 46)

« Hygelac il Geata nipote di Swerting portava questo monile l'ultima volta quando sotto la (sua) insegna difese il tesoro, protesse il bottino di guerra »⁴²;

Completamente diversa è la situazione dell'espressione *under heolfre* che ricorre nei vv. 1302-1303:

cūþe folme; hēo under heolfre genam
(KLAEBER, p. 49)

« essa fra il sangue afferrò la zampa ben nota »⁴³.

⁴¹ L'ags. *segn* è del resto un prestito mutuato dal lat. **segnum* < *signum*; cfr. R. HUCHON; *Histoire de la langue anglaise*, vol. I, Parigi 1923, p. 138; A. C. BAUGH, *A History of the English Language*, Londra 1959, p. 91; K. BRUNNER, *Die englische Sprache*, vol. I, Tubinga 1960², p. 30; H. KOZIOL, *Grundzüge der Geschichte der englischen Sprache*, Darmstadt 1967, p. 31; Th. PYLES, *The Origins and Development of the English Language*, New York-Chicago-San Francisco-Atlanta, 1971², p. 317.

⁴² Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 48, rr. 1374-1378: « Hygelac il Geata, nipote di Swerting, aveva indosso questo gioiello nella sua ultima impresa, quando sotto la sua insegna egli difende il tesoro conquistato, stette a guardia delle spoglie della battaglia ».

⁴³ Cfr. CECIONI, *op. cit.*, p. 52, rr. 1493-1495: « La madre di Grendel, sozza di sangue, aveva portato via anche il tristemente famoso artiglio del figlio ».

Il KLAEBER (p. 181) aveva inteso le parole *under heolfre ... folme* come « the hand covered with the blood », confrontando questo luogo con il v. 990 dove si dice *blōdige beadufolme*⁴⁴. Ma questa interpretazione appare del tutto sforzata e l'espressione *under heolfre* risulterebbe del tutto anomala rispetto alle altre formule sintattiche fin qui esaminate; perciò ritengo che in questo passo *under* abbia piuttosto il valore di « tra, in mezzo a », valore che si manifesta chiaramente quando è riferito a un plurale o a un collettivo⁴⁵.

Al termine di questa rassegna occorre prendere in esame un manipolo di esempi islandesi che si pongono su un piano diverso; nei casi che ora esamineremo non si tratta più di persone che si trovano sotto l'effetto magico-religioso di un oggetto-simbolo che le copre o le sovrasta. Abbastanza comprensibili per la nostra mentalità sono i casi nei quali si parla di un oggetto (« tesoro ») che è posto o si trova sotto la custodia di qualcuno. Così si veda ad es.:

Fáfnismál 34, 4-6:

*Ollo gulli þá kná hann einn ráða,
fiðlð, því er und Fáfni lá.*
(NECKEL, p. 182)

Così egli possederà tutto l'oro,
che Fafnir custodiva.
(MASTRELLI, p. 169, rr. 161-162)

Helreið Brynhildar 10, 5-8:

*þar bað hann einn þegn yfir at riða,
þannz mér færði gull, þats und Fáfni lá.*

quindi decretò che solo l'avrebbe attraversato
l'eroe che mi avesse portato l'oro di Fafnir.
(MASTRELLI, p. 202, rr. 43-44)

⁴⁴ Lo HOOPS (*op. cit.*, p. 159) traduceva *under heolfre* sia come « unter Blut » sia come « blutbedeckt ».

⁴⁵ Se questa critica è giusta occorre spostare nel *Glossary* del KLAEBER (p. 416) l'indicazione del v. 1302 sotto il valore di *within*.

Ma vi sono degli altri casi che appaiono più lontani dal nostro comune modo di pensare e dalla nostra abituale elaborazione sintattica. Vediamo i seguenti passi:

Helgakviða Hundingsbana I, 24, 3-8:

seint kvað at telia af Tronoeyri
langhofðoð skip und líðondom,
þau er í Orvasund útan fóro:
(NECKEL, p. 130)

« Molto tempo ci vuole a contare
le rostrate navi degli eroi di Tronoeyr
che fuori veleggiarono in Orvasund »:
(MASTRELLI, p. 14, rr. 92-94)⁴⁶

Helgakviða Hundingsbana II, 32, 5-8:

Rennia sá marr, er und þér renni,
þóttu fiánder þína forðaz eigir!
(NECKEL, p. 153)

« Che non corra il cavallo che sotto a te galoppa
anche se ai tuoi nemici devi sfuggire! »
(MASTRELLI, p. 138, rr. 202-203)⁴⁷

⁴⁶ Cfr. inoltre 27, 5-8:

eisandi gekk und oðlingom
lofdungs floti londom fiarri
(NECKEL, p. 130)

« e con i guerrieri si allontanava
dalla terra la scorta del principe »
(MASTRELLI, p. 114, rr. 105-106)

Helgakviða Hundingsbana II, 38,1:

Skriðiat at skip, er und þér skriði
(NECKEL, p. 153)

« Che non si muova la nave che sotto a te si muove »,
(MASTRELLI, p. 138, r. 200)

⁴⁷ Cfr. inoltre 36, 7-10:

renni und vísa vígblær þiníg
gullbitli vanr, kneya ek grami fagna!
(NECKEL, p. 153)

« se qua il principe non lo riconurrà il suo cavallo,
adusato al morso, ed il mio re più non rivedrò! »
(MASTRELLI, p. 138, rr. 222-223)

In questi casi ci troviamo di fronte a una situazione diversa nella quale i protagonisti sono « navi » o « cavalli » che si muovono sotto l'azione dell' « uomo » (marinai o cavalieri): pertanto il valore di *und* non è più quello di « sotto la protezione », ma quello di « sotto la guida ».

Negli esempi qui sopra citati si riceve la suggestione che il complemento introdotto da *und* abbia la funzione di un « agentivo » risolutore di una diatesi passiva (« essere diretto, guidato da »).

Da un punto di vista strutturale — che può essere anche quello storico-evolutivo — si ha l'impressione che questo nuovo valore discenda da quello precedente secondo un'equazione che può essere fissata in questi termini: come l'uomo è oggetto (« sotto ») di un'azione magico-religiosa che li sovrasta, così vi sono anche oggetti (« navi », « cavalli », ecc.) che sono mossi (« sotto »), e cioè diretti o guidati dall'uomo⁴⁸.

CARLO ALBERTO MASTRELLI
Università di Firenze

e *Guðrúnarkviða II*, 4, 5-8:

öll vóro sðuldýr sveita stokkin,
ok of vanið vási, und vegondom.
(NECKEL, p. 218)

« tutti i destrieri erano bianchi di schiuma,
e su di essi affaticati stavano gli assassini ».
(MASTRELLI, p. 207, rr. 19-20)

⁴⁸ Come si vede la situazione è molto più articolata e complessa di quanto poteva apparire dalla lessicografia precedente, ivi compreso il *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda* (Halle 1903) di H. GERING; anche il NECKEL (*op. cit.*, vol. II - *Kommentierendes Glossar*, Heidelberg 1927, p. 177), che più degli altri ha mostrato una certa sensibilità, si limita a notare: « d(er) Helmträger ist 'unter' seinem Helm, die Braut 'unter' d(em) bräutl(ichen) Kopfschmuck, ebenso d(er) Schiff 'unter' dem Reiter, das Rad 'unter' dem Wagen, der Besitz 'unter' seinem Besitzer: Háv. 59, 6 (dem hurtigen gehört bereits der halbe Schatz), Akv. 26,5 (in meiner alleinigen Gewalt ist der Hort geborgen) ».

LA RHÉTORIQUE DANS
LA PENSÉE LITTÉRAIRE DE DANIEL HEINSIUS

0. Sous beaucoup d'aspects, la situation culturelle néerlandaise à la fin du seizième siècle offre une impression de confusion. Dans cette période de luttes religieuses et civiles, des idéologies opposées se contestaient la suprématie dans la vie publique des Pays-Bas, qui étaient en train de perdre leur cohésion politique traditionnelle, garantie par la dynastie de la maison d'Habsbourg, en se désintégrant en deux parties hostiles l'une à l'autre: la République protestante des Pays-Bas du Nord et les Pays-Bas espagnols de religion catholique¹. La tradition humaniste, auparavant si florissante dans ces pays, était forcée à s'orienter de nouveau parmi différents types de confessionnalisme et à accepter, le plus souvent, des compromis avec l'esprit de l'époque, comme nous démontre le cas de Juste Lipse².

Ce contexte historique déterminait aussi la vie et l'oeuvre de l'humaniste flamand Daniel Heinsius, né à Gand en 1580, mais destiné à s'affirmer comme poète et savant dans la vie culturelle de la jeune République des Pays-Bas du Nord³.

1. Jusqu'à présent l'influence de la culture des Pays-Bas du Sud sur la formation de Daniel Heinsius n'a pas encore

¹ *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. 6 (Haarlem 1979), pp. 145-379.

² *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, t. V (Utrecht 1952), pp. 371-377; G. TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo*, t. II (Bologna 1964²), pp. 347-373; A. ROERSCH, *Juste Lipse* (Bruxelles 1925).

³ D. J. H. TER HORST, *Daniël Heinsius (1580-1655)*, Utrecht 1934; P. R. SELIN, *Daniel Heinsius and Stuart England* (Leiden/London 1968); B. BECKER-CANTARINO, *Daniel Heinsius* (Boston 1978).

été suffisamment soulignée. Toutefois, par descendance il appartenait au patriciat flamand cultivé qui avait accueilli l'humanisme et maintenait des rapports avec les cercles littéraires de Gand et Bruges. Nous savons qu'un parent maternel, Martin Hauweel, avait connu à Paris, entre 1564-1566, l'humaniste français Jean Dorat, les poètes de la Pléiade et le jeune poète hollandais Jean Dousa⁴. Lui-même s'était exprimé en vers latins. La poésie latine appartenait ainsi à l'héritage culturel de la famille du jeune Heinsius et son père, admirateur d'Érasme, l'a cultivée.

En dehors de ces circonstances familiales c'est l'école latine de Flessingues et l'Université de Leyde qui lui donnèrent la formation proprement scolaire, dont la grammaire et la rhétorique latine et grecque faisaient partie intégrante. La solidité de cet enseignement, au niveau de l'école latine, était différente selon les localités, et Heinsius lui-même ne jugeait pas trop favorablement l'enseignement secondaire reçu⁵. Puis il étudia la grammaire et la rhétorique à l'Université, dans la Faculté des Arts. La rhétorique, selon le statut de l'Université de Leyde, avait pour but de cultiver l'éloquence et consistait dans l'enseignement des principes fondamentaux: l'invention, la disposition et l'élocution ainsi que les subdivisions de ces parties, notamment les lieux communs et les tropes⁶. Il s'agissait d'une rhétorique littéraire, fondée surtout sur les traités de Cicéron et de Quintilien, dans laquelle l'aspect ornemental prévalait sur l'aspect dialectique et rationnel. A Leyde, dans la période immédiatement successive à la fondation de l'Université, cette discipline avait été plutôt

⁴ CHR. L. HEESAKKERS, *Praecidanea Dousana* (Amsterdam 1976), p. 68 n. 8; A. GERLO-H. D. L. VERVLIEET, *Bibliographie de l'humanisme des anciens Pays-Bas. Avec un répertoire bibliographique des humanistes et poètes néo-latins* (Bruxelles 1972), p. 370.

⁵ J. H. METER, *De litteraire theorieën van Daniël Heinsius. Een studie over de klassieke en humanistische bronnen van De Tragodiae Constitutione en andere tractaten* (Amsterdam 1975), p. 27.

⁶ S. RIDDERBOS, *De philologie aan de Leidsche Universiteit gedurende de eerste vijftientig jaren van haar bestaan* (Leiden 1906), p. 11.

négligée mais avait été reprise dans les années de l'enseignement de Juste Lipse (1578-1591), qui, comme on le sait, se détournait de l'idéal cicéronien pour s'adonner à un soi-disant atticisme d'empreinte maniériste, caractérisé par un archaïsme lexical et une syntaxe succincte⁷. Son successeur Joseph-Juste Scaliger, sans retourner au cicéronisme, soutenait une élocution plus classique et ce grand savant eut une influence déterminante sur la formation stylistique de Heinsius, en lui indiquant, au delà des modèles latins, la grandeur des Grecs; d'autre part il lui fit connaître la poétique de son père Jules-César Scaliger (1561) et les traités de poétique des théoriciens italiens du seizième siècle, comme Minturno et Fracastoro⁸. C'est dans cette tradition, en même temps rhétorique et poétique, que Heinsius donna forme à son oeuvre littéraire. Comme orateur aussi bien que comme poète, ayant assimilé avec beaucoup de goût les théories de son époque ainsi que les modèles illustres de la littérature latine, il nous offre l'exemple d'une maîtrise parfaite de la technique littéraire et poétique.

2.1. Mais je n'ai pas l'intention de traiter l'influence de la rhétorique sur l'oeuvre poétique de notre auteur, mais bien de montrer la fonction éventuelle de la rhétorique dans sa pensée littéraire, dans ses théories ainsi que dans sa critique de la littérature et surtout de la poésie. Je crois que la question n'est pas dépourvue d'importance, car, après les premières tentatives en ce sens de la part du rhétoricien Matthys de Casteleyn au seizième siècle⁹, Heinsius fut le premier théoricien de la littérature aux Pays-Bas

⁷ M. W. CROLL, *Juste Lipse et le mouvement anticicéronien à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, dans « Revue du seizième siècle » 2 (1914), pp. 200-242; M. W. CROLL, *Style, Rhetoric and Rhythm* (Princeton 1966), pp. 16-22; TH. H. LUNSINGH SCHEURLEER and G. H. M. POSTHUMUS MEYJES (ed.), *Leiden University in the seventeenth Century. An exchange of learning* (Leiden 1975), p. 167 (J. H. Waszink) et pp. 181-182 (G. Oestreich).

⁸ J. H. METER, *o.c.*, pp. 34-37, 41, 48-49.

⁹ J. C. BRANDT CORSTIUS/G. VAN WOUDEBERG, *La letteratura olandese* (Milano, 1969), p. 90.

et son influence fut considérable dans l'Europe du dix-septième¹⁰. Il en est d'autant plus étrange que la question des rapports entre la rhétorique et la poétique, qui en Italie avait été soulevée tant de fois, n'ait jamais été traitée avec l'ampleur et l'approfondissement qu'elle aurait mérités.

Heinsius, dans sa méthode, se situait aux antipodes de son contemporain Gérard Vossius¹¹. Autant le premier était brillant et essentiel dans ses expositions, autant le second était complet et systématique. Une autre différence entre ces deux humanistes est le fait que Heinsius s'est occupé directement de rhétorique seulement dans les éditions des *Progymnasmata* de deux maîtres de rhétorique de la Basse Antiquité, Aphthonius et Théon (d'ailleurs sans donner aucune contribution substantielle à la discipline)¹², alors que Vossius l'a cultivée toute sa vie durant avec constance et système. Heinsius considéra le temps consacré à l'édition, dont il était chargé par les Etats de Hollande, comme du temps perdu, et le sujet des deux traités inepte¹³. L'absence d'intérêt pour les problèmes spécifiques de la rhétorique, qui apparaît de ces observations, ne dérive pas d'un rejet de la rhétorique même, mais d'une maigre considération de son importance pour la poésie et des théoriciens de deuxième ordre comme Aphthonius et Théon.

¹⁰ EDITH G. KERN, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory* (Baltimore 1949); P. R. SELLIN, *Daniel Heinsius and Stuart England* (Leiden/London 1968); idem, *Le pathétique retrouvé: Racine's catharsis reconsidered*, dans « *Modern Philology* » 70 (1973), pp. 199-215; ULRICH BORNEMANN, *Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts* (Assen/Amsterdam 1976).

¹¹ C. S. M. RADEMAKER, *Gerardus Joannes Vossius (1577-1649)*, Nijmegen 1967.

¹² ΑΦΘΟΝΙΟΥ ΣΟΦΙΣΤΟΥ ΠΡΟΓΥΜΝΑΣΜΑΤΑ *Accedit ... interpretatio ... emendata* (Lugduni Batavorum 1626); ΘΕΩΝΟΣ ΣΟΦΙΣΤΟΥ ΠΡΟΓΥΜΝΑΣΜΑΤΑ ... *Accurate emendata ac recensita* (Lugduni Batavorum 1626).

¹³ D. J. H. TER HORST, *Daniël Heinsius (1580-1655)*, Utrecht 1934, p. 95.

En étudiant l'oeuvre de Heinsius, on est confronté au problème d'une contradiction entre le caractère rhétorique de son oeuvre littéraire d'une part et son indifférence ou mépris envers les aspects techniques de la rhétorique d'autre part. Une solution à ce problème ne pourra être trouvée qu'après un examen de toute son oeuvre littéraire et de ses théories littéraires.

Le principe fondamental de la poétique de l'époque, développé surtout par les théoriciens italiens du seizième siècle, était le suivant: la poésie est un art qui peut être appris à l'aide de manuels poétiques et rhétoriques et par l'imitation des classiques; en plus on était convaincu que les différences entre poétique et rhétorique étaient d'ordre secondaire, de sorte que les catégories de la rhétorique étaient également applicables, à peu de choses près, à la composition de la poésie. Or, ces idées de base furent rejetées par Daniel dans la première phase de sa pensée littéraire, teintée de platonisme mystique.

2.2. En effet, dans le discours *De Poetis et eorum Interpretibus* (1603)¹⁴ il rejette résolument l'enseignement de la poétique qu'il considérait contraire à l'essence de la poésie comme fruit d'inspiration divine: « (Poesis) neque discitur, quia praeceptis caret; solus poeta discipulum non habet, quia Deum praeceptorem habet »¹⁵. Dans cette conception mystique de la poésie, Heinsius a approfondi l'opposition bien connue depuis l'Antiquité classique entre le génie (*ingenium*) et l'art (*ars*) dans le sens d'une opposition entre prédisposition divine et capacité humaine¹⁶. Cela implique que le poète n'a rien à retirer de la grammaire et de la rhétorique, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait aucun lien entre la poésie et la faculté oratoire. Il y a un lien réel entre ces deux facultés dans l'élément commun de la

¹⁴ Publié dans D. HEINSIUS, *Poemata* (Lugduni Batavorum 1610), pp. 481-494 et idem, *Orationes* (Lugduni Batavorum 1642), pp. 400-406.

¹⁵ D. HEINSIUS, *Poemata* (Lugduni Batavorum 1610), p. 482.

¹⁶ J. H. METER, *o.c.*, pp. 97-98.

parole. Ils diffèrent par le fait que l'originalité créatrice serait propre à la poésie, tandis que la rhétorique serait une faculté dérivée, soit au niveau historique soit au niveau idéal.

Cette thèse est implicite à la conception mythologique que Heinsius avait de l'origine de l'histoire humaine à l'âge d'or, où la poésie inspirée aurait été la science unique et parfaite. Dans les époques successives, par un processus de dégénération et de désintégration, les disciplines, celle de la rhétorique comprise, se seraient détachées de la souche de cette science originaire¹⁷. Daniel Heinsius, dans cette démarcation de la rhétorique, se distinguait nettement de son contemporain Vossius, qui en 1598 avait soutenu justement le contraire, en affirmant que la rhétorique par sa nature était prioritaire à la poésie¹⁸.

La critique littéraire que Heinsius exerçait entre 1602 et 1606 confirme sa position anti-rhétorique pour ce qui est de l'influence de la rhétorique sur la poésie. Cette critique est basée sur l'application du critère du « naturel » au phénomène poétique, incarnée dans l'oeuvre de Homère, le père des poètes, tandis que la corruption de l'authenticité poétique est attribuée à l'influence de la rhétorique, opérée par les sophistes¹⁹. Pour légitimer sa position, Heinsius n'employait pas des argumentations rationnelles mais en appelait à l'autorité d'auteurs classiques retenus normatifs dans une interprétation parfois arbitraire. Dans son exaltation de la poésie divine il s'appuyait au *Ione* de Platon et au traité anonyme *De Sublimitate* du premier siècle après J.C.²⁰. La préférence accordée à cet auteur, représentatif d'une rhétorique plus irrationnelle que formelle, édité pour la première fois par l'italien Robortello en 1554²¹, mais

¹⁷ J. H. METER, *o.c.*, pp. 110-112, 115-117.

¹⁸ C. S. M. RADEMAKER, *o.c.*, p. 37.

¹⁹ J. H. METER, *o.c.*, p. 162.

²⁰ J. H. METER, *o.c.*, pp. 97-98; 162-165.

²¹ DIONYSIUS LONGINUS, *Liber de grandi s. sublimi orationis genere nunc primum a Francisco Robortello in lucem editus* (Basileae 1554).

jusqu' alors peu utilisé par les théoriciens de la littérature, est fortement indicative des tendances théoriques de Daniel Heinsius. Comme on le sait, cet écrit remplit sa fonction historique seulement à la fin du dix-septième siècle dans le contexte de la fameuse *Querelle des Anciens et des Modernes*, mais il est significatif que Heinsius, déjà au début de ce siècle, ait compris sa valeur pour l'idéologie de l'autonomie poétique.

Du point de vue de l'histoire littéraire, les idées de Heinsius sur la poésie se rapportent à l'exaltation de la poésie en vogue parmi les poètes de la Pléiade²². On pourrait même se demander si l'anti-rhétorique du jeune Heinsius n'avait pas eu pour but de combattre, non tant la rhétorique classique mais bien la soi-disante Seconde Rhétorique²³, représentée aux Pays-Bas par les Chambres de Rhétorique et caractérisée par un formalisme excessif, cause du malentendu qui fait essentiellement de la poésie une question de rimes et d'habileté technique. Dans cette réaction aussi Heinsius est proche de la Pléiade²⁴.

2.3. Vers 1610, sous l'influence de l'*Art Poétique* d'Horace et de la *Poétique* d'Aristote, la pensée littéraire de Heinsius évolua d'une considération métaphysique de la poésie vers une reconnaissance de la valeur, bien que limitée, de ses préceptes. Cette évolution coïncida avec un déplacement de son intérêt de la poésie lyrique vers la poésie épique et dramatique. Dans son oeuvre poétique elle se manifestait dans l'aspiration à l'élaboration formelle aux dépens de la spon-

²² G. CASTOR, *Pléiade Poetics. A study in sixteenth century thought and terminology* (Cambridge 1964); P. E. CHARVET, *A literary history of France*, t. 2 (1470-1598), pp. 31-68, 73-79, 138-146, 260-296 (I. D. McFarlane).

²³ G. CASTOR, *o.c.*, p. 19: « As their nickname suggests, the *grands rhétoriciens* had made much of the idea that poetry is simply a kind of rhetoric ».

²⁴ G. CASTOR, *o.c.*, pp. 35-36: « Poetry, in Ronsard's view, reaches up into the highest realms of man's intellectual and spiritual endeavour ... Such is the Pléiade's reaction against the 'misérables escrits', the 'menu fatras' of the versifiers ».

tanéité²⁵. Dans les idées littéraires de ces années Heinsius fait une nette distinction entre le style de la communication objective et celui de la représentation ornée. Le dernier serait caractéristique de la poésie. L'élément poétique d'une narration ou d'une description ne serait pas localisé dans les formes sobres de l'exposition exacte mais dans l'amplification colorée, oeuvre de la fantaisie créatrice du poète²⁶. Cette amplification, d'ailleurs, n'a pas été conçue seulement comme élaboration d'un motif déterminé mais elle se rapproche du concept de digression, une digression — cela s'entend — aux couleurs vives. La continuité de la pensée littéraire avec la première phase réside dans l'importance accordée à la fantaisie poétique qui, néanmoins, ne crée plus en toute liberté son cadre imaginaire mais doit se servir de la technique de l'amplification, considérée, comme nous l'avons vu, non seulement comme un ornement stylistique mais surtout comme élément structurel. Heinsius examine l'amplification dans le cadre de la théorie de la narration, qui forme, selon la *Rhetorica ad Herennium*²⁷, la deuxième partie des six que compte le discours rhétorique. Il a développé cette théorie dans son commentaire sur l'*Art Poétique* d'Horace²⁸ et dans sa dissertation sur les *Dionysiaques* de Nonnus²⁹.

La reconnaissance de la valeur poétique de l'amplification était d'importance dans la théorie maniériste de la littérature en Italie. On la trouve dans les commentaires

²⁵ G. ELLINGER, *Geschichte der neulateinischen Lyrik in den Niederlanden vom Ausgang des fünfzehnten bis zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts* (Berlin/Leipzig, 1933), pp. 190-191.

²⁶ J. H. METER, *o.c.*, pp. 251-255.

²⁷ *Auctor ad Herennium* I, 34.

²⁸ Q. Horatii Flacci opera omnia; cum notis Danielis Heinsii. Accedit Horatii ad Pisonem epistola. Aristotelis de poetis libellus; ordini suo nunc demum ab eodem restituta (Lugduni Batavorum 1610).

²⁹ NONNOY ΠΑΝΟΠΟΛΙΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΑ ... Petri Cunaei animadversionum liber. Danielis Heinsii dissertatio de Nonni Dionysiacis et ejusdem paraphrasi. Josephi Scaligeri conjectanea, cum vulgata versione et Gerarti Falkenburgii lectionibus (Hanau 1610).

sur l'*Art Poétique* d'Horace de Maggi et de Ceruti³⁰. L'amplification y est considérée comme agrément nécessaire pour la narration, par nature trop concise. Dès 1609 cette théorie de l'amplification devint fondamentale dans la pensée littéraire de Daniel Heinsius.

On peut, toutefois, distinguer deux moments dans son élaboration: une première phase de caractère rhétorique, dans laquelle l'amplification restait l'unique élément de nature poétique des poèmes, et une seconde, dans laquelle non seulement l'amplification mais bien l'intrigue entière serait apte à la *mimesis* poétique.

Dans la première phase c'est précisément l'amplification qui, sans rien ajouter à la structure logique et chronologique de la narration, permet au poète de lui conférer l'évidence et l'individualité représentatives, en créant une illusion esthétique, que Heinsius, suivant les traces de Gorgias³¹, considérait fondamentale pour l'effet de la poésie³². Le caractère unilatéral de cette théorie réside dans la localisation de la poésie dans un fragment de l'oeuvre entière, ce qui prive la structure totale de sa poéticité potentielle. Les limites propres à cette conception dérivent d'une application partielle et arbitraire de quelques éléments de la tradition rhétorique à la poésie. Cette théorie de l'amplification avec sa distinction entre narration simple et narration ornée doit son origine à Théophraste, qui dans sa conception de l'élocution rhétorique distinguait trois niveaux stylistiques bien connus — le niveau humble, le niveau moyen et le niveau sublime —, distinction basée sur l'opposition entre usage quotidien, civil et solennel de la langue³³. A l'époque du Maniérisme cette distinction fut trans-

³⁰ B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, I (Chicago, 1961), p. 227 et 435-436.

³¹ D. HEINSIUS, *Orationes* (Lugduni Batavorum 1657), p. 269: «Gorgias ille Leontinus ... tragoediam definiebat, Fallaciam, qua qui deciperet, iustior eo qui non deciperet; qui deciperetur, sapientior eo qui non deciperetur, esset». Cf. Plutarchus, *De audiendis poetis*, 1, 15 D.

³² J. H. METER, *o.c.*, pp. 327-328, 422-424.

³³ G. A. KENNEDY, *Theophrastus and stylistic distinctions*, dans

férée du domaine stylistique à celui de la disposition, entraînant par là une nette distinction entre parties poétiques et parties non-poétiques de l'oeuvre artistique.

Dans une phase successive et conclusive de sa pensée littéraire, influencée par la lecture de la Poétique d'Aristote, Heinsius modifia ultérieurement sa conception de l'activité poétique en portant la poéticité de l'élément singulier à la structure entière de l'oeuvre.

2.4. Heinsius a atteint cette position théorique plus équilibrée dans son traité *De Tragoediae Constitutione* (1611)³⁴, dans laquelle il a paraphrasé et interprété la Poétique d'Aristote. Toutefois, même dans cette phase aristotélicienne de sa pensée, il a conservé le concept rhétorique de l'amplification qui se confond avec celui de l'épisode digressif. L'activité principale du poète réside dans l'invention et dans la construction de l'intrigue, qui s'effectue en deux phases, une première, qui donne seulement la trame de l'argument dans ses connections logiques et chronologiques essentielles, et une seconde, dans laquelle le schéma simple est enrichi d'épisodes fonctionnant comme amplifications. Bien qu'il considère, tout comme Aristote, les épisodes comme complémentaires à l'intrigue, qui est l'âme de l'oeuvre épique et dramatique, il leur conserve un rôle éminent dans l'invention et, par conséquent, dans le procès poétique³⁵.

Heinsius n'a probablement pas été conscient des traits rhétoriques dans sa pensée littéraire, car dans *De Tragoediae Constitutione* il continue à opposer le domaine de la poésie à celui de la rhétorique. Il distingue nettement

« Harvard Studies in Classical Philology » 62 (1957), pp. 93 sq.; idem, *The art of persuasion in Greece* (London, 1963), pp. 278-282.

³⁴ Aristotelis de poetica liber. Daniel Heinsius recensuit, ordini suo restituit, Latine vertit, notas addidit. Accedit ejusdem De tragica constitutione liber. In quo praeter caetera, tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur (Lugduni Batavorum 1611); P. R. SELLIN and J. J. McMANMON, *Daniel Heinsius. On plot in tragedy* (Northridge California, 1971).

³⁵ J. H. METER, o.c., pp. 397-399.

les limites entre les deux disciplines, dont il rend compte dans la conclusion de son traité³⁶.

L'occasion de définir les rapports entre la poétique et la rhétorique est fournie par un passage du dix-neuvième chapitre de la *Poétique*, où Aristote affirme que tout ce qui concerne la pensée et son expression dans la tragédie et dans le poème épique est propre de la rhétorique³⁷. Or, Heinsius s'appuie sur cette affirmation pour indiquer les parties du poème où la technique rhétorique pourrait être utile au poète. En ce qui concerne l'épopée et le drame, les points de rencontre se situent dans la représentation des caractères et dans le style, étant présumé que la poésie soit distinguée de la rhétorique par sa nature mimétique³⁸.

Nous avons déjà vu que dans la hiérarchie des disciplines Heinsius attribuait la primauté à la poésie; dans son traité sur la tragédie il a confirmé cette hiérarchie, qui est garante de l'autonomie du poète. Sa liberté n'est pas limitée par des préceptes impératifs. La poétique n'est que la synthèse des inventions artistiques des grands poètes inspirés, destinée qu'elle est à fournir seulement des indications utiles aux poètes moins doués. Le même caractère facultatif est attribué aux disciplines affines à la poésie, tels que la philosophie, la politique et la rhétorique, que le poète est libre d'utiliser quand il en aura besoin. En général les préceptes des diverses disciplines donnent seulement une valeur complémentaire au talent naturel de la poésie. De ce fait ce n'est pas dans la phase de la conception poétique qu'ils sont importants, mais bien dans celle de l'élabora-

³⁶ D. HEINSIUS, *De Tragoediae Constitutione liber, in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur* (Lugduni Batavorum 1643), pp. 216-218.

³⁷ ARISTOTE, *Poétique*, 1450b, 4-7.

³⁸ D. HEINSIUS, *De Trag. Const.*, pp. 216-217: « Tum dividere accurate ac partiri (sc. tragici munus est). Quorum alia ad mores, quaedam ad naturam spectant, quaedam eius sunt qui artem rationis docet. Quemadmodum in elocutione, quae et hic consideratur, oratoris in nonnullis eius qui politica intelligit, iudicium ac munus versatur, ut in gnomis nonnullis et communibus locis, qui ad urbem pertinent aut cives ».

tion, quand il s'agit d'achever l'oeuvre au niveau formel. L'essence de cette théorie est exprimée dans la phrase: « (poetam) natura fecit, ars absolvit »³⁹.

Quant à l'utilité spécifique de la rhétorique, Heinsius en reconnaît les préceptes dans le domaine de la stylistique, spécialement ceux qui concernent la représentation des caractères et la formulation des maximes politiques. Le domaine de la rhétorique, dit-il, est limité à l'éloquence dans les affaires judiciaires et politiques⁴⁰. Ainsi il soustrait la poétique à la suprématie de la rhétorique, en réduisant celle-ci à science auxiliaire. En même temps il se détourne de la rhétorique atomisée des manuels pour retourner aux distinctions essentielles de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote. En traitant l'expression des pensées dans la tragédie, il manifeste clairement son aversion envers les subtilités et la pédanterie de bien des traités rhétoriques. Évidemment il était d'avis que l'histoire de la rhétorique après Aristote était caractérisée par une régression, une thèse qui, en ce qui concerne l'histoire de la rhétorique latine, trouvait confirmation dans le *Dialogus de Oratoribus* de Tacite. L'opposition entre le style pur des poètes archaïques et classiques et le style corrompu des épigones, trop influencés par la rhétorique, est une constante dans toutes les phases de la pensée littéraire de Heinsius, et indique un souci constant de recherche de la pureté poétique⁴¹. Ses théories, qui pour l'hétérogénéité de ses sources ont été appelées éclectiques⁴², montrent à mon avis, malgré les concessions faites à la rhétorique au niveau structurel et stylistique, qu'elles sont centrées sur la conception platonicienne de la poésie inspirée et privilégient la poésie archaïque et classique par rapport à la poésie alexandrine.

Ce qui reste dans cette pensée littéraire est la contradiction entre une pratique poétique de caractère rhétorique

³⁹ D. HEINSIUS, *o.c.*, p. 217.

⁴⁰ D. HEINSIUS, *o.c.*, pp. 216-217.

⁴¹ J. H. METER, *o.c.*, pp. 156, 259-263, 534-539.

⁴² B. BECKER-CANTARINO dans « Daphnis » 7 (1978), p. 375.

et une théorie littéraire qui cherche à limiter l'influence de la rhétorique. Peut-être est-il possible de résoudre cette contradiction en considérant l'effort théorique comme une tentative de se libérer de la suprématie pratique de la rhétorique, devenue courante à l'époque du Maniérisme, comme signe d'une aspiration à une réforme de la poésie dans l'esprit d'un classicisme pur.

JAN HENDRIK METER
Istituto Universitario
Orientale di Napoli

IL CRISTO I ANGLOSASSONE: TEMATICA E STRUTTURA

1. Il *Cristo* come problema critico. 2. Modalità compositive del *Cristo I*. 3. L'incarnazione tema conduttore del *Cristo I*. 3.1. Il 'mistero'. 3.2. La strutturazione tematica. 3.3. Gradualità e simbolismo. 3.4. L'intenzionale unità del poema. 4. L'epica, il dramma, l'elemento corale.

1. Il *Cristo* come problema critico.

Il poema che compare all'inizio dell'*Exeter Book*¹, nella forma in cui il codice della seconda metà del X sec. è giunto sia a noi sia ai primi che lo esaminarono con curiosità antiquaria² o interesse paleografico³, presenta una proble-

¹ L'*Exeter Book* o *Liber Exoniensis*, conservato nella Biblioteca della Cattedrale di Exeter (n. 3501), cui fu donato dal suo primo vescovo Leofric (morto nel 1072), contiene negli attuali ff. 8-130 la più ampia antologia della poesia anglosassone a noi rimasta. Il codice è mutilo dell'inizio; l'attuale numerazione deriva dal fatto che in una legatura, effettuata dopo il verificarsi della lacuna, il codice del X sec. fu fatto precedere da otto fogli, di cui il primo non numerato, contenenti scritti di vario tipo di mani dell'XI e XII sec.

² Lo conobbe, ad esempio, nel XVI sec. John Joscelyn (1529-1603), segretario dell'arcivescovo Parker; cf. *The Exeter Book of Old English Poetry*, with introductory chapters by R. W. Chambers, M. Förster, and R. Flower, London 1933, p. 91.

³ La prima breve descrizione del ms è opera di H. Wanley (1705), la prima trascrizione fu compiuta da R. W. Chambers nel 1831; seguì una più ampia analisi di J. Schipper (1874); nel 1933 fu pubblicato il facsimile fotografico (citato alla nota precedente) dell'intero codice. Per la bibliografia sulla questione si veda il capitolo introduttivo del facsimile del 1933 e, inoltre, *The Exeter Book*, ed. by G. Ph. Krapp and E. van Kirk Dobbie, *ASPR* III, New York-London 1936 (1966³), p. IX sgg.

matica talmente complessa che anche il nome ad esso attribuito dalla critica⁴ può considerarsi solo una convenzione, accettata per comodità d'uso ma non senza contrasti.

Dopo le prime edizioni, non esenti da mende, e i primi studi ancora incerti e parziali, il problema del *Cristo* fu in realtà posto in piena evidenza solo dall'articolo di F. Dietrich (1853), che affrontò la questione della tematica globale del componimento, da lui identificata con buone motivazioni nelle 'tre venute di Cristo', e che suggerì in conseguenza per il poema il nome 'Crīst'. Seguì un'ampia serie di ricerche che affrontarono i diversi aspetti⁵ del problema — da quello paleografico a quello metrico⁶ fino a specifiche que-

⁴ Tutti i componimenti poetici si presentano nel codice privi di titolo, distinti l'uno dall'altro da uno spazio bianco e dall'uso di una minuscola iniziale grande e ornata; è così possibile individuare l'inizio di un poema, ma non sempre, come si vedrà, senza problemi (cf. anche *infra*, pp. 214-5). B. Thorpe, autore dell'*editio princeps* (*Codex Exoniensis*, London 1842), pubblicò il nostro poema diviso in venti sezioni, ciascuna provvista di un titolo. Il nome 'Crīst' fu proposto da F. Dietrich, *Cynevulfs Crist*, «ZfdA» 9 (1853), pp. 193-214, il quale per primo adottò una divisione del poema in tre parti (I = vv. 1-439; II = vv. 440-778; III = 779-1664), giustamente non accettata dalla critica posteriore per quanto concerne la II e la III parte. Nel presente lavoro si farà riferimento al *Cristo* con la sigla *Chr* e agli altri poemi anglosassoni con le abbreviazioni proposte da F. P. Magoun Jr., *Abbreviated Titles for the Poems of the Anglo-Saxon Poetic Corpus*, «Études Anglaises» 8 (1955), pp. 138-46.

⁵ M. Trautmann, che già su basi metriche («Anglia, Beiblatt» 5 [1894], p. 93) aveva attribuito a Cynewulf solo il *Cristo II*, ribadisce la sua opinione in un più ampio contributo (*Der sogenannte Crist*, «Anglia» 18 [1896], pp. 382-8), nel quale propone inoltre la suddivisione del poema (I = vv. 1-439, II = vv. 440-867, III = vv. 868-1693) accettata in seguito da Cook (1900), da Krapp-Dobbie (1936), e ormai divenuta canonica. In base a vari argomenti, anche riguardanti il trattamento del tema, F. A. Blackburn ritiene che le tre parti siano di autori diversi, poiché le differenze tra di esse — specialmente per quanto concerne il *Chr III* — sarebbero notevoli (cf. *Id.*, *Is the Christ of Cynewulf a Single Poem?*, «Anglia» 19 [1897], pp. 89-98).

⁶ E. Sievers, *Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses III*, «PBB» 12 (1887), pp. 455-6, sulla base della differente frequenza d'uso dei versi ipermetrici nelle tre parti del poema, afferma che, se anche le tre parti sono di Cynewulf, debbono essere state composte

stioni di tipo linguistico⁷, filologico⁸, tematico — e che culminarono nell'ottima edizione di A. S. Cook⁹ (1900), corredata nelle note da una così ampia e intelligente raccolta di materiale¹⁰, in particolare per quanto concerne le fonti, da costituire ancora oggi un punto di partenza per ogni ricerca sull'argomento.

Ai contributi piuttosto scarsi¹¹ della prima metà di que-

periodi differenti. M. Cremer, *Metrische und sprachliche Untersuchung der altenglischen Gedichte Andreas, Gudlac, Phoenix (Elene, Juliana, Crist). Ein Beitrag zur Cynewulffrage*, Bonn 1888, divide il poema in due parti (vv. 1-778 e 779-1693) e attribuisce la seconda a Cynewulf, il quale è invece considerato autore dell'intero poema da F. J. Mather, *The Cynewulf Question from a Metrical Point of View*, «MLN» 7 (1892), pp. 193-213.

⁷ Sulla lingua della poesia cynewulfiana, e quindi anche del *Cristo*, numerosi sono i contributi, tutti dovuti alla scuola tedesca e concepiti quasi esclusivamente sotto forma di monografie: della lingua in genere si occupa H. Leiding (Marburg 1888), dei rapporti tra lingua e metrica Ph. Frucht (Greifswald 1887); sulla sintassi abbiamo il lavoro di A. Rose (Halle 1890), sull'uso del genitivo quello di R. Rössger («Anglia» 8 [1885], pp. 338-370); per l'uso del verbo si veda B. Hertel (Leipzig-Reudnitz 1891) e del congiuntivo M. Prollius (Marburg 1888); il lessico è preso in esame da R. Simons (Bonn 1899), dopo un primo contributo di G. Jansen (Münster 1883).

⁸ Il problema delle fonti del *Cristo* è affrontato in due articoli da A. S. Cook (*Cynewulf's Principal Source for the Third Part of 'Christ'*, «MLN» 4 [1889], pp. 341-352; *Bemerkungen zu Cynewulfs Crist*, in *Philologische Studien. Festgabe für E. Sievers*, Halle 1896, pp. 21-29), al quale si deve anche una breve nota: *Notes on the Old English Christ* (320, 952), «JEPH» 1 (1897), pp. 334-7.

⁹ *The Christ of Cynewulf. A Poem in Three Parts: The Advent, the Ascension, and the Last Judgment*, Boston 1900. Come risulta già evidente dal sottotitolo, Cook è un tenace sostenitore dell'unità del poema, seguendo in questo il Dietrich, mentre accetta la suddivisione fra le tre parti proposta da Trautmann.

¹⁰ Nella recensione all'edizione di Cook, Fr. Klaeber («JEGPh» 4 [1902], pp. 101-112), che pur elogia altamente l'opera, non sembra invece apprezzare l'ampiezza delle note, che a suo parere dà al volume un carattere troppo scolastico (*loc. cit.*, p. 107).

¹¹ Da più parti è stato affrontato il problema delle fonti del *Chr I*: per la sua VII sez. cf. A. S. Cook, *A Remote Analogue to the Miracle Play*, «JEGPh» 4 (1902), pp. 421-451, e S. B. Hemingway, *Cynewulf's Christ, ll. 173b-176a*, «MLN» 22 (1907), pp. 62-3, che propone una diversa divisione del dialogo e in conseguenza alcuni emen-

sto secolo fa netto contrasto l'accresciuto interesse per il poema, dimostrato negli ultimi trent'anni da una produzione tanto copiosa quanto diversa, per qualità e metodo, dagli scritti precedenti. Assai rare, infatti, risultano le sintesi che interessino, non dico l'intero poema, ma almeno una delle tre parti¹² in cui esso è diviso; frequenti sono invece i contributi a proposito di aspetti particolari¹³ o di singoli passi del

damenti testuali; per la XII sez. cf. S. Moore, *The Source of Christ 416 ff.*, «MLN» 29 (1914), pp. 226-7; per l'intero *Chr I* si veda E. Burgert, *The Dependence of Part I of Cynewulf's Christ upon the Antiphonary*, Washington 1921. Continua la polemica sulla questione dell'unità del *Cristo*, sostenuta in base ad analisi lessicale da G. H. Gerould («*Englische Studien*» 41 [1909], pp. 1-19), alla correlazione tematica fra le tre parti da S. Moore («*JEGPh*» 14 [1915], pp. 550-567), autore anche di brevi note testuali in «*Archiv*» 131 (1913), pp. 311-4. A tale unità si oppongono per motivi metrici F. Schwarz (Königsberg 1905), su base paleografica Brother Augustine Philip («*PMLA*» 55 [1940], pp. 903-9), dopo un'accurata indagine stilistica S. K. Das (*Cynewulf and the Cynewulf Canon*, Calcutta 1942, autore anche di una breve nota sul v. 20 in «*MLR*» 32 [1937], pp. 79-80). Alla scuola tedesca si debbono altre monografie sulla metrica (J. J. van der Warth, Halle 1908; W. Trapp, Bonn 1913) e sulla lingua (A. Wuth, Weida i. Thür. 1915).

¹² Del *Cristo* si parla per più motivi nell'ottima monografia di C. Schaar, *Critical Studies in the Cynewulf Group*, Lund 1949. A proposito del *Chr I* si vedano: J. J. Campbell, *Structural Patterns of the Old English Advent Lyrics*, «*ELH*» 23 (1956), pp. 239-55, Id., *The Advent Lyrics in the Exeter Book*, Princeton 1959; R. B. Burlin, *The Old English Advent: A Typological Commentary*, New Haven and London 1968. Per il *Chr II* cf. Sister J. Milhaupt, *The Structure of Cynewulf's Christ II*, «*SMC*» 4 (1973), pp. 70-77; R. W. Adam, *Christ II: Cynewulfian Heilsgeschichte*, «*ELN*» 12 (Dec. 1974), pp. 73-79. Riguardo alla questione dell'unità del poema appare assai interessante il tentativo di risolvere il problema facendo uso di testimonianze figurative, cf. K. Mildener, *Unity of Cynewulf's Christ in the Light of Iconography*, «*Speculum*» 23 (1948), pp. 426-432; e si veda anche Y. Hakutani, *Unity and Structure in Cynewulf's Christ*, «*Hiroshima Stud. in Eng. Lang. and Lit.*» 18 (1971), pp. 1-11.

¹³ Per questioni sul manoscritto cf. N. F. Blake, *The Scribe of the Exeter Book*, «*Neophil.*» 46 (1962), pp. 316-9; J. C. Pope, *The Lacuna in the Text of Cynewulf's Ascension (Christ II 556b)*, in *Studies in Language*, eds. Atwood and Hill, Austin 1969, pp. 210-19. A proposito dello stile cf. R. E. Diamond, *The Diction of the Signed*

poema¹⁴ (a volte su un solo verso¹⁵ o un solo vocabolo¹⁶). Emblematico di questo atteggiamento — che con difficoltà si può in alcune circostanze accettare come critico — è il caso di T. D. Hill, il quale, tra il 1969 e il 1977, ha prodotto quasi una decina di articoli¹⁷ (spesso di assai breve respiro)

Poems of Cynewulf, in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation*, eds. L. E. Nicholson - D. Warwick Frese, Notre Dame 1975, pp. 301-11. Per i problemi più vari cf.: S. B. Greenfield, *The Theme of Spiritual Exile in Christ I*, «*PQ*» 32 (1953), pp. 321-8; W. Krogmann, 'Christ III' und 'Heliand', in *Festschrift für L. Wolff*, Neumünster 1962, pp. 111-9; R. Lass, *Poem as Sacrament: Transcendence of Time in the Advent Sequence from the Exeter Book*, «*Annuaire Mediævale*» 7 (1966), pp. 3-15; K. Faiss, 'Gnade' bei Cynewulf und seiner Schule, Tübingen 1967; C. Chase, *God's Presence through Grace as the Theme of Cynewulf's Christ II and the Relationship of this Theme to Christ I and Christ III*, «*ASE*» 3 (1974), pp. 87-101; L. R. Kuznets and M. Green, *Voice and Vision in the Old English Christ III*, «*PLL*» 12 (1976), pp. 227-45; S. Larratt Keefer, *The «Techne» of the Christ I Poet*, «*Neophil.*» 62 (1978), pp. 447-454.

¹⁴ Particolarmente abbondanti i lavori su singole sezioni del *Chr I*. Per la sez. I cf. N. L. McFadyen, *Architecture and Alliteration in the Old English Advent*, «*Univ. of South Florida Lang. Quarterly*» 15, nos. 3-4 (1977), pp. 56 e 60. Per la sez. III cf. J. E. Cross, *Halga Hyht and Poetic Stimulus in The Advent Poem (Christ I)*, 50-70, «*Neophil.*» 53 (1969), pp. 194-9. Per parte della sez. V cf. J. E. Cross, *The 'Coeternal Beam' in the O. E. Advent Poem (Christ I)*, ll. 104-29, «*Neophil.*» 48 (1964), pp. 72-81. Per la sez. VII cf. N. D. Isaac, *Who says What in Advent Lyric VII?*, «*PLL*» 2 (1966), pp. 162-6, rist. nel suo *Structural Principles of Old English Poetry*, Knoxville 1968, pp. 93-9 (da cui si cita); E. R. Anderson, *Mary's Role as Eiron in Christ I*, «*JEGPh*» 70 (1971), pp. 230-40; J. M. Foley, *Christ 164-213: A Structural Approach to the Speech Boundaries in Advent Lyric VII*, «*Neophil.*» 59 (1975), pp. 114-8; per una parte della sez. VII cf. A. M. Luiselli Fadda, *Sul testo di Christ, vv. 164-195*, «*Studi Medievali*» 12 (1971), pp. 403-11. Per la sez. IX cf. Joyce Hill, *A Sequence of Associations in the Composition of Christ 275-347*, «*RES*» 27 (1976), pp. 296-9.

¹⁵ Cf. S. B. Greenfield, *Of Locks and Keys - Line 19a of the O. E. Christ*, «*MLN*» 67 (1952), pp. 238-40.

¹⁶ Cf. F. Schubel, *Die Bedeutungsnuancen von 'bealu' in 'Christ I-III'*, in *Th. Spira Festschrift*, Heidelberg 1961, pp. 328-34.

¹⁷ Cf. *The Seven Joys of Heaven in Christ III and Old English Homiletic Texts*, «*NQ*» 16 (1969), pp. 165-6; *Fiat Lux and the Gene-*

sulle più varie questioni del *Cristo*, suggerendo una pioggia di fonti e di spunti, a volte dichiaratamente¹⁸ non approfonditi né analiticamente sviluppati, fino a giungere ad un'assurda atomizzazione della ricerca. Se si esaminano globalmente tali contributi, ci si convince che non risulta corretto né produttivo proporre emendamenti testuali per un singolo verso o ipotizzare l'utilizzazione di determinate fonti per un certo passo prescindendo dall'intera problematica del poema, come più volte è avvenuto negli anni più recenti.

Le questioni che concernono l'intero poema possono essere individuate in alcuni punti essenziali. Accettato che il *Cristo* (= *Chr*) sia costituito da tre nuclei narrativi — che denomineremo per ora *Avvento* (= *Chr I*), *Ascensione* (= *Chr II*), *Giudizio Universale* (= *Chr III*) — resta da definire: 1) quanti fogli, e quindi all'incirca quanti versi, mancano all'inizio del *Chr I*, dato che l'*Exeter Book* presenta una lacuna iniziale¹⁹; 2) la delimitazione del *Chr I* al v. 439, già

ration of the Son: Christ I, 214-48, ibid., pp. 246-8; *Notes on the Eschatology of the Old English Christ III*, « NM » 70 (1969), pp. 672-9; *Further Notes on the Eschatology of the Old English Christ III*, « NM » 72 (1971), pp. 691-8; *Notes on the Imagery and Structure of the Old English « Christ I »*, « NQ » 19 (1972), pp. 84-9; *The Old World, the Levelling of the Earth and the Burning of the Sea: Three Eschatological Images in the Old English « Christ III »*, *ibid.*, pp. 323-5; *A Liturgical Source for Christ I 164-213*, « MÆ » 46 (1977), pp. 12-5.

¹⁸ Si vedano, ad esempio, le esplicite affermazioni dell'autore in *Notes on the Imagery cit.*, pp. 88-9; in *A Liturgical Source cit.*, pp. 14-5.

¹⁹ È opinione generale che ben poco manchi alla I sez. del *Chr I*, della quale ci sono conservati 17 versi. Cook pensa che nel foglio andato perduto fossero contenuti circa altri 12 vv. a completamento della I sezione; si arriverebbe così per la I sez. a 29 vv. (l'estensione delle sezioni del *Chr I* va da un minimo di 21 vv. della III sez. ad un massimo di 73 vv. della IX sez.). Le pagine del ms contengono, nella parte che ci interessa per il *Chr I*, 23 righe (cf. Krapp-Dobbie, p. XII) e, quindi, data la *scriptio continua*, si hanno circa 33 versi per pagina. Nel foglio mancante potrebbero quindi essere stati scritti 66 vv.; se 12 di essi appartenevano all'attuale I sez. del *Chr I*, i rimanenti 44 (o forse qualcuno di meno, dato l'uso di dividere una sezione o un poema dall'altro con un

indicata da Dietrich; 3) il termine del *Chr II*, che dopo diverse proposte è stato fissato al v. 866; 4) la fine del *Chr III* e dell'intero componimento, ormai concordemente²⁰ posta al v. 1664, rispetto al poema *Guðlac* che segue immediatamente nel ms; 5) la questione dell'unicità o molteplicità di autori, cui si connette ovviamente il problema dell'unità del poema.

In realtà solo l'ultimo dei punti sopra indicati si presenta ancora come problema aperto. La questione dell'autore nasce in primo luogo da un dato obiettivo, dalla presenza cioè nella parte finale²¹ del *Chr II* della 'firma', in una specie di acrostico in lettere runiche, del poeta Cynewulf, che usa analogo procedimento alla fine di altri tre poemi²², a lui per tale motivo attribuiti.

L'inserzione di tale firma alla fine del *Chr II*, e non dell'intero poema, ha indotto parte della critica ad attribuire a Cynewulf solo la seconda parte del *Cristo* e ad autori diversi

rigo lasciato in bianco) potrebbero aver formato un'altra sezione del *Chr I* (ma non certo « una o due », come propongono Krapp-Dobbie, p. XXVI). Non è del resto escluso che i fogli mancanti siano più d'uno e che essi recassero altro componimento poetico oltre ai pochi versi caduti all'inizio del *Chr I*. L'ipotesi che al *Chr I* manchino solo pochi versi (come suppone il Cook) per completare la I sez. mi sembra preferibile, anche in base a quanto si dirà in seguito a proposito della tematica e della struttura del poema (cf. *infra*, §§ 3-4), per la cui comprensione la lacuna iniziale non sembra causare difficoltà di rilievo. Non è comunque certo necessario supporre che i fogli mancanti siano sette, come erroneamente afferma Blackburn (*Is the « Christ » cit.*, 1897, p. 93), probabilmente fuorviato dal numero dei fogli più tardi, che nella legatura sono stati preposti al nostro ms. Per la questione si veda anche *infra*, nota 80.

²⁰ Per il problema della delimitazione delle tre parti del *Chr*, alla quale si è già accennato alle note 4-6, si vedano, tra gli altri, ediz. Cook (1900), p. XVI sgg.; Krapp-Dobbie, p. XXVII sgg.

²¹ Cf. vv. 797-807a.

²² Cioè nella *Giuliana* (= *Jln*), vv. 703b-9a, contenuto nello stesso *Exeter Book*; negli *Atti degli Apostoli* (= *FAp*), vv. 98b-105a, e nell'*Elena* (= *Ele*), vv. 1256b-1270a, a noi conservati nel *Vercelli Book* o *Codex Vercellensis*.

le altre due parti, anche sulla base di differenze metriche e stilistiche²³, ritenute da alcuni assai notevoli.

La tesi dell'unicità dell'autore, sostenuta da Cook, oppure l'altra ipotesi che il *Chr I* e il *Chr III* siano opera di un solo poeta e costituiscano quasi un completamento del poema cynewulfiano (per volontà del loro autore o per scelta dell'ideatore della raccolta di poemi riuniti nel codice da cui l'*Exeter Book* fu copiato²⁴) sembrano non godere oggi il favore della critica che appare quasi unanimemente convinta di avere a che fare con tre autori diversi, dei quali solo Cynewulf avrebbe lasciato il suo nome nel *Chr II*. L'esitazione ad affermare con sicurezza l'unanimità della critica recente a tale proposito non sorge dalla presenza di voci sostanzialmente discordanti, ma nasce piuttosto da una prova indiziaria quale il silenzio — questo veramente concorde — sul problema e dall'uso ormai generalizzato²⁵ di studiare ognuna delle tre parti, o passi di esse, separatamente senza riferimenti alle altre due del poema.

2. Modalità compositive del *Cristo I*.

Per quanto riguarda il *Chr I* si è venuta di recente affermando la tendenza a sottolineare il carattere lirico²⁶ di

²³ Per tali questioni si vedano le note 6, 7, 11.

²⁴ Per l'*Exeter Book* copia di altro codice cf. K. Sisam, *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford 1953, p. 97; e anche N. F. Blake, *The Scribe* cit., 1968, p. 319. Per l'ipotesi che il *Chr I* e il *Chr III* siano stati rivisti da Cynewulf, che li avrebbe posti in rapporto con il poema da lui composto (il *Chr II*), cf. J. Gardner, *The Construction of Christian Poetry in Old English*, Carbondale and Edwardsville 1975, pp. 106-117 (specialmente p. 114).

²⁵ Una simile tendenza della critica risulta chiaramente dai lavori citati alle note 12-17, tra i quali assai rari sono quelli che si occupano di più di una parte del *Chr*.

²⁶ La prima parte del *Cristo* o *Chr I* fu denominata « die ankunft Christi auf erden » da F. Dietrich, *art. cit.*, 1853, p. 194, e « On the Nativity » da I. Gollancz, nella sua edizione dell'*Exeter Book* (vol. I, EETS.OS. 104, 1895). Il nome « Nativity » fu usato, accanto a *Chr I*,

almeno undici delle dodici sezioni che lo compongono (a prescindere, cioè, a volte dalla sezione VII) e si è notevolmente incrementata la ricerca di altre fonti per specifici passi del poema oltre alle Antifone al *Magnificat* del tempo dell'Avvento, già indicate da Cook²⁷ come motivo ispiratore essenziale per il componimento anglosassone.

Le proposte delle più disparate fonti bibliche o patristiche per singoli passi o addirittura sintagmi del *Chr I*²⁸ costituiscono interessanti esercizi di erudizione, che risultano

dalla maggior parte degli studiosi della prima metà di questo secolo. F. A. Blackburn propose, con buone ragioni, di chiamare il *Chr I* « The Immaculate Conception » e identificò in esso una serie di passi lirici, da lui definiti « rhapsodies » (*art. cit.*, 1894, pp. 91-3). Poiché il tema del *Chr I* non è la nascita di Gesù, ma l'attesa e la storia che la precedono, il poema fu detto anche « Advent Poem » (cf. Br. Augustine Philip, *art. cit.*, 1940, p. 908; N. L. McFadyen, *art. cit.*, 1977; e J. E. Cross, *artt. citt.*, 1964 e 1969, il quale tra parentesi aggiunge anche *Christ I*); « Old English Advent » (cf. R. B. Burlin, *op. cit.*, 1968) oppure « Advent Sequence » (R. Lass, *art. cit.*, 1966). Numerosi sono però i critici che di recente usano la denominazione « Advent Lyrics » (cf. J. J. Campbell, *art. cit.*, 1956, e *op. cit.*, 1959; T. D. Hill, « NQ » 16 [1969], p. 246; E. R. Anderson, *art. cit.*, 1971; R. W. Adam, *art. cit.*, 1974) anche in riferimento alla sez. VII, la cui forma drammatica non concede — a mio avviso — proprio nulla ad una supposta liricità (tale sezione è però finora indicata come « Advent Lyric » anche da chi si occupa di essa in particolare: cf. N. D. Isaac, *art. cit.*, 1966; R. Anderson, *art. cit.*, 1971; J. M. Foley, *art. cit.*, 1975; T. D. Hill, « MÆ » 46 [1977], p. 12). Con il titolo di « Advent Lyrics » il poema è parzialmente tradotto da C. W. Kennedy, *Early English Christian Poetry*, New York-Oxford 1952 (1963²), p. 85 sgg. L'aspetto lirico è fortemente sottolineato anche in alcuni manuali di storia letteraria, tra i quali, ad esempio, E. E. Wardale, *Chapters on Old English Literature*, London 1965² (I ediz. 1935), che a p. 189 parla di « inni » del *Chr I*; S. B. Greenfield, *A Critical History of Old English Literature*, London 1968² (1966), p. 124 sgg., il quale distingue però la sez. VII; e specialmente D. Pearsall, *Old English and Middle English Poetry*, London 1977, p. 44: « *Christ I* is an Advent cantata, a sequence of twelve poems woven freely and rhapsodically from and around the O's of Advent [etc.] ».

²⁷ Cf. ediz. 1900, pp. 73-108 *passim*; e anche E. Burgert, *op. cit.*, 1921.

²⁸ Cf. *supra*, specialmente note 14-16.

però forse più gratificanti per il ricercatore²⁹ che effettivamente significativi per la reale comprensione del fatto poetico. Tali indagini possono coadiuvare nella ricostruzione della cultura conventuale dell'epoca (cioè tra VIII e IX sec. in territorio probabilmente northumbrico³⁰), in cui il nostro autore è pienamente inserito e della quale ha quindi recepito le istanze e i temi fondamentali. Inaccettabile, però, mi appare — come si dovrebbe dedurre da gran parte della critica più recente, sebbene nessuno degli odierni 'ricercatori di fonti' si esprima con chiarezza in proposito — il supporre che la consultazione e il conseguente riferimento puntuale a una molteplicità di tomi siano deducibili dal testo del *Chr I* e debbano quindi essere considerati come necessari presupposti alla composizione di questa prima parte del *Cristo*.

All'accentuazione — da parte della critica attuale — della matrice cristiana della materia del canto consegue inoltre una sottovalutazione, a mio avviso, deviante della temperie culturale e poetica in cui il nostro autore operava. Essa si precisa, infatti, come momento tipico del trapasso dall'epica eroica di argomento germanico (quale, ad esempio, il *Beowulf*) alla poesia con tematica cristiana, ma essa stessa di andamento epico, poiché vi si riscontrano — rispetto alla

²⁹ Un manuale per il perfetto 'source-hunter' è fornito da J. E. Cross, *The Literate Anglo-Saxon - On Sources and Disseminations*, « Proceedings of the British Academy » 58 (1972), pp. 67-100, il quale accenna anche al *Chr I* alle pp. 69, 84-5.

³⁰ È possibile stabilire — per il *Cristo* — un termine *post quem* sulla base sia della forma con cui il nome di Cynewulf compare nelle 'firme', citate alla nota 22 (cioè, come *Cynewulf* in *Jln, Ele* e con la forma più tarda *Cynwulf* in *FAp* e *Chr II*; cf. R. P. Wülcker, « Anglia » 1 [1878], pp. 492-9 e specialmente E. Sievers, « Anglia » 13 [1891], pp. 1-25), sia delle fonti usate per le varie parti del poema. La vita del nostro autore è da porsi in conseguenza tra 780-825, e la sua opera si svolse probabilmente in Northumbria, sebbene alcuni proponano anche un'origine mercica. Per tutta la questione cf., tra l'altro, ediz. Cook, p. LXVIII sgg.; K. Sisam, *Studies* cit., 1953, pp. 2-6; G. K. Anderson, *The Literature of the Anglo-Saxons*, Princeton 1962, pp. 124-5; C. L. Wrenn, *A Study of Old English Literature*, London 1972³, pp. 122-9.

produzione autoctona — identità di metro e analogia funzionale degli stilemi adottati (cioè, le formule, le variazioni, le *kenningar*).

Non sembra, in conseguenza, motivato il tentativo di isolare l'intero poema né ancor meno il *Chr I* rispetto all'ampio corpus poetico anglosassone, solo in base alla materia trattata o ad unilaterali valutazioni del 'tono' di canto adottato, il quale, oltre ad essere personale elaborazione dell'autore, dipende in larga misura dalla tipologia delle fonti essenziali prescelte. La eterogeneità formale delle principali fonti³¹ delle tre parti del *Cristo* è, a mio avviso, in stretta correlazione con la diversità di tono, più che di stile in senso proprio, riscontrabile nelle successive fasi del nostro poema. Di qui scaturiscono, infatti, l'apparente liricità del *Chr I* bruscamente interrotta dal passo drammatico della sezione VII, la fusione tra epicità e meditazione teologica nel *Chr II*, e l'aspetto composito del *Chr III*, in cui le rappresentazioni potenti delle varie fasi del Giudizio si alternano a pause di riflessione morale e parenetica.

Ritengo, infine, non opportuna la denominazione del *Chr I* come « Liriche dell'Avvento », che sembra ormai assai diffusa³². In primo luogo, la connotazione di 'lirico' non compete allo stile del poema, che è essenzialmente epico, ed esclude comunque la sezione VII d'impronta tipicamente drammatica. Inoltre, l'uso del plurale (« Liriche ») come titolo inficia a priori l'unità del componimento, quasi che le sue sezioni siano testi indipendenti e non parti organicamente e sapientemente connesse di un unico canto. Infine, appare non adeguato identificare genericamente nell'« Av-

³¹ Per il *Chr I* ci si basa sulle già citate Antifone al *Magnificat* dei vesperi dell'Avvento. Per il *Chr II* sono stati utilizzati un'omelia di Gregorio Magno sull'Ascensione (PL 16, 1218-9) e forse un inno sempre sull'Ascensione attribuito a Beda (PL 76, 624-6). Per il *Chr III* ci si rifà all'inno alfabetico « *Apparebit repentina* » citato da Beda nel suo *De arte metrica* (cf. H. Keil, *Grammatici Latini*, VIII, Leipzig 1880 [rist. fot. 1961], p. 259). Per tali fonti si veda Cook, ediz. 1900, e i suoi articoli citati alla nota 8.

³² Si veda alla nota 26.

vento » (forse per suggestione delle Antifone³³ usate come fonte) il tema del *Chr I*, invece di ricercare con maggiore incisività, all'interno del testo stesso, quale ne sia il motivo conduttore, al di là dell'apparente frammentazione in sezioni distinte.

3. L'incarnazione tema conduttore del *Cristo I*.

Nel *Cristo I* si riscontrano, tra le dodici sezioni che lo compongono, continue e intenzionali correlazioni ad ogni livello: da quello lessicale a quello tematico, che si esprime in motivi ricorrenti o contrapposti, fino alla connessione strutturale, che concerne l'organizzazione delle singole sezioni e i significativi rapporti istituiti tra di esse.

L'individuazione di tali correlazioni non è solo utile per identificare le modalità con cui è stata organizzata la materia del canto, ma appare anzi essenziale al fine di rinvenire una chiave di lettura idonea a penetrare il senso profondo del messaggio, che il poeta ha affidato alle connessioni lessicali, tematiche, strutturali non meno che al variabile ritmo dei versi.

3.1. Il 'mistero'.

Il sostantivo *gerȳne* 'mistero' e il suo composto *ryhtgerȳne* 'vero mistero' compaiono ben sette volte³⁴ nel *Chr I*

³³ Nel testo latino delle Antifone, infatti, il tema più diffuso è l'invocazione 'veni' rivolta al Cristo autore della salvezza, che compare nelle Antifone su cui si basano le sezioni I, II, III, V, VI, X (per il testo delle Antifone cf. *infra*, alle note 40, 41, 43, 49, 52, 65). A volte (cf. sez. VIII e nota 55) tale motivo si fonde con quello della Concezione di Maria; quest'ultimo prevale invece nelle sez. IV e IX (cf. note 45, 60) oltre che nella VII, nella quale sono utilizzate però fonti assai diverse.

³⁴ È da notare che il composto *ryhtgerȳne* compare solo in versi allitteranti in /r/, e che soltanto per il v. 95a si rinviene un precedente (*Divinum est mysterium hoc quod cernitis*) nell'Antifona che è alla base della sez. IV (cf. nota 45, e ediz. Cook, p. 84). Dove non è indicato altrimenti, il testo anglosassone, citato nel presente lavoro,

sempre in connessione diretta con il mistero della concezione verginale di Maria, che è *dēgol ... Dryhtnes gerȳne* 'nascosto mistero del Signore' (v. 41, sez. II), di cui gli abitanti di Gerusalemme chiedono spiegazione (*þæt gerȳne* 74 a, sez. IV), ma che, come Maria stessa ad essi risponde, è mistero agli uomini ignoto (95 a, sez. IV). Il nome *Emmānūhēl* (132 a) è da interpretare — *bi gerȳnum* 'secondo i misteri' cioè 'nel suo più riposto significato' (134 a, sez. VI) — come « ora è il guardiano delle volte celesti / Dio stesso, con noi » (134 b-5 a), preannuncio profetico quindi dell'incarnazione. Di tali 'veri misteri' (*ryhtgerȳno* 196 a, sez. VII) parla di nuovo Maria, svelando a Giuseppe l'annuncio dell'angelo. Sui 'veri misteri' (*ryhtgerȳno* 245 a, sez. VIII) della discendenza materna del Cristo insiste nuovamente il poeta, che alla fine del componimento sottolinea ancora che 'per mezzo di (tale) mistero' (*þurh gerȳne* 423 a, sez. XII) Cristo venne in aiuto del genere umano.

Il richiamo al 'mistero' appare, quindi, quasi con una distribuzione e un ritmo voluti, nelle sezioni pari³⁵ del poema e nella sezione VII che costituisce il centro dell'intera struttura del *Cristo I*.

È interessante notare che nel *Chr II*³⁶ si rinviene solo

deriva dall'edizione di Cook. Per l'incarnazione come 'sacramento' del 'mistero' di Dio cf. H. De Lubac, *Exégèse médiévale*, I, 2, Paris 1959, p. 400.

³⁵ Nella sez. X, centrata sull'esistenza di Cristo *ab initio* (cf. Gv 1, 1) come partecipe della creazione (cf. *Prov* 8, 22-30; *Eccl* 1, 1-12, 24, 1-14; *Ps* 89, 2; i motivi di tali fonti rifluiscono, nell'ambiente tedesco del IX secolo, in Otfrid II 1), si accenna all'incarnazione non come 'mistero', ma come *hidercyme* 'venuta, discesa' (367b), a consolazione e aiuto degli uomini afflitti e sperduti nel peccato.

³⁶ Nel *Chr II* ritroviamo *gerȳne* (v. 603b) in rapporto mediato con l'incarnazione, a partire dal riferimento alla molteplice potenza del Signore, che ci dette la sopravvivenza nel creato e ci può con l'Ascensione aprire il regno celeste (615 sgg.) perché « egli membra prese e corpo, / di uomo progenie » (628-9a). Ancora nel *Chr II* è usato anche il composto *wordgerȳne* « mistero della parola, espresso in parole » (463b) per i discorsi che Cristo ebbe con i discepoli nei quaranta giorni prima dell'Ascensione. Sempre in riferimento alle sacre scritture e in versi allitteranti in /w/, tale composto è utilizzato da Cynewulf anche in *Ele* 289b, 323b.

due volte il termine *gæstgerýne*³⁷ 'mistero dello spirito > meditazione, pensiero', il quale compare in un caso (440 b) nell'esortazione a meditare su un particolare³⁸ connesso al mistero dell'incarnazione con cui si apre il poema e precede (al v. 713 b) un profetico annuncio di Salomone sui cosiddetti 'saltus'³⁹ di Cristo, il primo dei quali è costituito proprio dall'incarnazione. L'uso del composto non è casuale né attribuibile a semplice necessità metrica; nel *Chr II* non s'intende sottolineare, come nel *Chr I*, il mistero in se stesso, ma l'umana riflessione su di esso, che nel primo passo è sollecitata e della quale nel secondo si comunica il frutto.

3.2. La strutturazione tematica.

L'analisi delle dodici sezioni del *Cristo I* permette di dimostrare in qual modo il poeta abbia armonicamente espresso il motivo dell'incarnazione nelle sue varie implicazioni scritturali e teologiche, inserendolo nella storia come momento decisivo di trapasso, preceduto dalle tenebre in cui il mondo si muove senza speranza dopo il peccato di Eva (sez. IV), intuito dai profeti per dono divino (specialmente

³⁷ Forse calco su sintagmi latini del tipo *spiritalis misterium, animi misterium* (cf. H. De Lubac, *op. cit.*, I.2, p. 403 sg.); il composto appare, sempre in versi allitteranti in /g/, anche in *Glc* 248b, 1113a; *And* 585b; *Ele* 189b, 1147b.

³⁸ Cynewulf prende spunto dalla citata omelia di Gregorio, il quale si chiede perché nei Vangeli sia sottolineato il fatto che gli angeli indossavano vesti bianche (in segno di gaudio) all'Ascensione del Signore, mentre tale particolare non è notato in rapporto al momento della sua nascita. A tale quesito, così Gregorio risponde: « Quia nascente Domino videbatur divinitas humiliata; ascendente vero Domino, est humanitas exaltata » (PL 76, 1218). La notazione è ripresa da Beda, *Super acta apostolorum expositio* 1 (PL 92, 942 A), il quale poco più avanti (*ibid.*, 946 D) cita espressamente Gregorio.

³⁹ Cf. nella stessa omelia di Gregorio: « Veniendo quippe ad redemptionem nostram, quosdam, ut ita dixerim, saltus [Christus] dedit. [...] De coelo venit in uterum, de utero venit in praesepe, de praesepe venit in crucem, de cruce venit in sepulcrum, de sepulcro rediit in coelum » (PL 76, 1219).

sezioni III, VI, IX), invocato dagli uomini sperduti e afflitti (*passim*) e dalle dolenti anime dei morti che negli inferi attendono (sez. VI), realizzato con la discesa del Verbo — generato dal Padre e con lui creatore — in Maria tramite un processo non conoscibile all'uomo, ma a lui foriero di gioiosa speranza in vita e di salvezza al termine di essa.

I versi della I sezione⁴⁰ a noi rimasti (vv. 1b-17) fungono da introduzione e invocano la venuta di Cristo, come pietra angolare a sostegno della casa che crolla e come 'signore della vita' (*liffreā* 15 b) per la liberazione degli uomini. La sezione II⁴¹ (vv. 18-49) illustra le modalità della salvezza scelte dal creatore, con un primo chiaro riferimento alla concezione di Maria: « Era giovane la fanciulla, / vergine priva di peccato, che egli per madre si scelse; / ciò avvenne senza amore di uomo, / che la sposa s'ingrossasse per il concepimento del figlio. / Nessuna simile a questa, né prima né dopo, / nel mondo avvenne concezione di donna: / ciò è nascosto mistero del Signore »⁴² (35 b-41). Nella III sezione (vv. 50-70) si annuncia alla santa Gerusalemme⁴³ (50 b) che essa è il

⁴⁰ Basata sull'Antifona al *Magnificat* del 21 dicembre: « O rex gentium, et desideratus earum, lapisque angularis, qui facis utraque unum: veni, et salva hominem, quem de limo formasti » (cf. ediz. Cook, p. 73; E. Burgert, *op. cit.*, 1921, p. 23).

⁴¹ Cf. l'Antifona al *Magnificat* del 20 dicembre: « O clavis David, et sceptrum domus Israel; qui aperis, et nemo claudit, claudis et nemo aperit: veni, et educ vincitum de domo carceris, sedentem in tenebris et umbra mortis » (cf. ediz. Cook, p. 76; Burgert, *op. cit.*, pp. 23-25).

⁴² « Wæs sēo fāmne geong, / mægð mānes lēas, þe hē him tō mēder gecēas; / þæt wæs geworden būtan weres frīgum, / þæt þurh bearnes gebyrd brýd ēacen weard. / Nænig efenlic þām, ær nē sippan, / in worlde gewearð wifes geēacnung; / þæt dēgol wæs Dryhtnes gerýne ». Si noti che i vv. 39-40 riprendono in realtà, quasi alla lettera, un passo dell'Antifona al *Magnificat* del 24 dicembre, che in genere è considerata fonte della sez. IV (cf. *infra*, nota 45).

⁴³ Cf. l'Antifona: « O Hierusalem, civitas Dei summi: leva in circuitu oculos tuos, et vide dominum tuum, quia iam veniet solvere te a vinculis » (cf. ediz. Cook, p. 81; Burgert, *op. cit.*, p. 25). Cook,

luogo prescelto per la venuta del salvatore: « e egli stesso viene, / prende dimora in te »⁴⁴ (62 b-63 a), portando felicità, perdono e misericordia.

La sez. IV (vv. 71-103) è formata da un dialogo⁴⁵ tra i figli di Gerusalemme, che chiedono (71-87 a) alla Vergine di rivelare loro il mistero della sua concezione⁴⁶, e Maria, la quale (dopo una breve introduzione, 87 b-88 a) sottolinea che essi domandano solo per curiosità⁴⁷ e che non è comunque possibile comprendere quel mistero⁴⁸ da cui scaturisce speranza.

pp. 81-2, analizza i possibili significati di « Gerusalemme », come indicante la Gerusalemme terrena o celeste, la Chiesa in terra o Maria. Quest'ultima interpretazione (per la quale cf. più ampiamente A. S. Cook, *art. cit.*, 1896) è stata accettata anche da J. J. Campbell, *op. cit.*, 1959, p. 85; per Gerusalemme sinonimo in questo passo di « Sion », si veda J. E. Cross, *art. cit.*, 1969. Ritengo probabile che qui il poeta, conscio della pluralità delle interpretazioni simboliche del nome della città, sfrutti proprio questa possibilità, movendosi abilmente tra realtà e metafora, affinché il suo testo possa essere letto secondo diversi registri.

⁴⁴ « ond sylf cymeð, / nimeð eard in þē ». Il motivo è ripreso nella sez. VII, 207b-8a, con una precisa eco verbale: « in me [Maria] lo Spirito consolatore / prese dimora (*geeardode*) ». Cf. Gv 1, 14 « *Et verbum caro factum est, et habitavit in nobis* », in cui *habitavit* è scolorita versione della Vulgata rispetto a ἐσκήνωσεν « pose le tende » del testo greco.

⁴⁵ Cf. L'Antifona al *Magnificat* del 24 dicembre: « ' O virgo virginum, quomodo fiet istud? Quia nec primam similem visa es, nec habere sequentem '. ' Filiae Hierusalem, quid me admiramini? Divinum est mysterium hoc quod cernitis ' ». (Cf. ediz. Cook, p. 84; Burgert, *op. cit.*, pp. 25-26).

⁴⁶ Cf. 74-77: « ārece ūs þæt gerýne þæt þē of roderum cwōm, / hū þū ēacnunge æfre onfēnge / bearnes þurh gebyrde, ond þone gebedscipe / æfter monwisan mot ne cūdes ». ' Rivelaci quel mistero che a te dalle volte celesti venne, / come mai tu la concezione ricevesti / per la nascita del figlio, e convivenza / secondo l'umana maniera per nulla conoscesti '.

⁴⁷ Cf. 92-3a: « fricgað þurh fyrwet hū ic fæmnanhād, / mund mīnne gehēold » ' chiedete per curiosità come io la verginità, / la mia castità conservai '.

⁴⁸ Cf. 94b-97: « Forþan þæt monnum nis / cūð gerýne, ac Crīst onwrāh / in Dāuīdes dýrre mægān / þæt is Eūan scyld eal

Nella sez. V⁸⁹ (vv. 104-129) l'attenzione si sposta alla generazione del Figlio dal Padre: « come tu, Dio da Dio in verità generato, / figlio del vero padre, nella gloria del firmamento / senza principio sempre fosti »⁵⁰ (109-111); ad essa ora segue la discesa del Verbo in terra: « e ora in seguito divenne / carne, privo di peccati, che la vergine partorì / degli afflitti a soccorso »⁵¹ (122 b-4); per tale venuta dobbiamo sempre rendere grazie.

Fissati ormai i termini essenziali del discorso teologico, il poeta s'inserisce con la sez. VI⁵² (vv. 130-163) direttamente nella storia, considerando dapprima il passato, che s'identifica con le intuizioni profetiche (130-145 a) sulla venuta del Figlio, e volgendosi infine, sempre lungo il filo della profezia, verso aperture escatologiche, poiché introduce, sotto forma di discorso diretto (149 b-163), un'invocazione intrisa di pathos da parte dei morti che giacciono negli abissi al Cristo salvatore, affinché venga liberatore da tormenti e da lacrime.

forpynded ». ' Poiché questo agli uomini è / inconoscibile mistero, ma Cristo svelò [ags. *onwrāh*, per il quale cf. anche 195b della VII sez., in cui Maria ' svelò ' il mistero a Giuseppe] / nell'amata discendente di David / che è la colpa di Eva, tutta, cancellata '.

⁴⁹ Cf. l'Antifona al *Magnificat* del 21 dicembre: « O oriens, splendor lucis aeternae, et sol iustitiae: veni, et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis » (cf. ediz. Cook, p. 88; Burgert, *op. cit.*, p. 26).

⁵⁰ « Swā þū, God of Gode gearo ācenned, / sunu sōþan fæder, swegles in wuldre / būtan anginne æfre wāre ».

⁵¹ « ond nū eft gewearð / flāsc firena lēas, þæt sēo fæmne gebær / gēomrum tō gēoce ». Il sost. *gēoc* ' soccorso, aiuto ', etimologicamente connesso con il lat. *iuvāre*, è echeggiato da *gēocend* ' soccorritore, salvatore ' nella formula *gāsta gēocend* ' delle anime il salvatore ' al v. 198a della VII sez.; tale formula si rinviene anche in *Glc* 1133a; *And* 548a, 901a; *Ele* 682a, 1076a.

⁵² Cf. l'Antifona al *Magnificat* del 23 dicembre: « O Emmanuel, rex et legifer noster, expectatio gentium, et salvator earum: veni ad salvandum nos, Domine Deus noster » (cf. ediz. Cook, p. 94; Burgert, *op. cit.*, p. 26).

A conferma dei vaticini profetici e a risposta all'accorato appello degli uomini afflitti, la sez. VII (vv. 164-213) ci introduce immediatamente nella realizzazione storica della incarnazione di Cristo. Si tratta di un dialogo, privo di qualunque cornice, drammatico quindi per struttura e intonazione, tra Maria e Giuseppe, il quale è stupito addolorato e sconvolto dalla intuizione della maternità di lei. Questa sezione costituisce nel *Chr I* il centro strutturale e tematico⁵³, abilmente preparato dalla climax delle precedenti sezioni e nettamente distinto da tutte le altre per la particolarissima scelta dello stile drammatico⁵⁴. Lo scioglimento del dramma si ha con l'ultimo discorso di Maria (197-213), che svela il 'vero mistero' dell'annuncio dell'angelo.

Se nella sez. VII l'intero dramma dell'incarnazione è visto attraverso gli occhi dei protagonisti umani (il dolore di Giuseppe che si muta in lode e ringraziamento alla rivelazione di Maria), il discorso nuovamente si apre ad una dimensione teologica con la sez. VIII⁵⁵ (vv. 214-274). Ora che l'incarnazione è un fatto compiuto, il poeta sente il bisogno in primo luogo (riprendendo un motivo della sez. V) di ribadire la generazione di Cristo dal Padre prima della creazione (214-240), cui il Figlio

⁵³ La sez. VII si basa su fonti canoniche e apocrife riguardanti il 'vangelo dell'infanzia'. Per tali fonti, per la struttura della sezione e la sua funzione centrale nell'ambito di *Chr I*, per i suoi rapporti con esperienze drammatiche posteriori su temi analoghi cf. T. Pàroli, *Dall'epica al dramma: la sezione VII del Cristo I anglosassone*, in *Studi in onore di G. Macchia*, (attualmente in corso di stampa).

⁵⁴ La VII sez., detta spesso anche *Passus*, è ritenuta invece, proprio a causa della particolarità dello stile, un'interpolazione dovuta ad un autore più tardo, da E. Burget, *The Dependence* cit., 1921, p. 21; tale ipotesi è, a ragione, respinta da C. Schaar, *Critical Studies* cit., 1949, p. 37.

⁵⁵ Cf. l'Antifona: « O rex pacifice, tu ante saecula nate: per auream egredere portam, redemptos tuos visita, et eos illuc revoca unde ruerunt per culpam » (cf. ediz. Cook, p. 100; Burgert, *op. cit.*, pp. 29-31).

partecipa: « Tu sei la sapienza, che questa ampia creazione / con il Potente, tutta, facesti »⁵⁶. Nessun uomo è così saggio da poter comprendere questo mistero e, quindi — rifacendosi alle sezioni IV e VII —, nuovamente ci si collega alla concezione di Maria: « a noi tutti è il desiderio / che possiamo conoscere la tua discendenza materna, / veri misteri⁵⁷, poiché non possiamo spiegare / la discendenza paterna per nulla più ampiamente »⁵⁸. La sezione si chiude con un passo (parallelo alla seconda parte della sez. VI), in cui gli uomini invocano la venuta e la grazia del Cristo perché oppressi e prigionieri dello spirito del male, al quale si riferisce un'amplissima serie di metafore e di *kenningar*⁵⁹.

⁵⁶ Cf. vv. 239-40: « Pū eart sēo snyttro þe pās sīdan gesceaft, / mid þī Wāldende, worhtes ealle ». Per il parallelismo tematico e per le fonti cf. nota 35.

⁵⁷ Cf. v. 247a, chiara ripresa del v. 196a, che nella sez. VII precede la 'rivelazione' di Maria.

⁵⁸ Cf. vv. 245b-8: « ūs is eallum nēod / þæt wē þīn mēdrencynn mōtan cunnan, / ryhtgeryno, nū wē āreccan ne mægon / þæt fædrencynn fier ōwihte ».

⁵⁹ Il demonio è chiamato al v. 256 *se āwyrgeða wulf* 'il lupo maledetto' (cf. S. B. Greenfield, *The Theme* cit., 1953, p. 325): *āwyrgeða* 'maledetto' ricorre anche in *Chr I* 158b; e ad indicare i destinati alla dannazione compare in *Chr III* 1519a, 1561a, e si riferisce al demonio in *XSt* 315a; è inoltre membro del sintagma *āwyrgeðan gēstas* 'spiriti maledetti' in *Glc* 25a. Nel *Chr I* al v. 256 segue, come variazione, un *hapax*, in 257a, *dēor dædscūa* 'la fiera che opera nelle tenebre' (così il ms; alcuni editori, tra i quali Cook, propongono vari emendamenti, di cui non si avverte però la necessità). Il diavolo è, inoltre, *se bealofulla* 'il pieno di male' 259b, termine che ricompare nel *Chr III* 908a per i malvagi e in *Jud* 63a. Egli è anche detto *se wītes bona* 264b, letteralmente 'l'uccisore del tormento' forse da intendere come 'l'uccisore che si serve del tormento', tradotto « il distruttore » da A. Ricci (nella sua versione del *Cristo*, Firenze 1954, p. 51), « the turmenting slayer » da R. K. Gordon (*Anglo-Saxon Poetry*, 1976 [1926¹], pp. 137-8) e liberamente « the Prince of torture » da C. W. Kennedy (*Early English* cit., p. 89), ma comunque di difficile interpretazione tanto che è stato suggerito di emendare *wītes* 'del tormento' in *wīttes* 'della mente'; *bona / bana* 'uccisore' indica il demonio in *Chr III* 1393b, *And* 616b. Nel *Chr I* si rinviene

La sezione IX⁶⁰ (vv. 275-347) inizia con l'esaltazione della purezza verginale di Maria, espressa in molteplici sintagmi⁶¹ che efficacemente contrastano con le espressioni appena usate per 'lo spirito delle tenebre'; tale passo serve da premessa alla narrazione di come Dio ordinò all'angelo di discendere fino a Maria per recarle l'annuncio⁶², a completamento del quadro esclusivamente umano espresso nella VII sezione. I vv. 301-325 sono dedicati alla rivelazione che Isaia⁶³ (per i profeti cf. anche la sez. VI) ebbe a proposito dell'incarnazione da un angelo, il quale si rivolge a lui in discorso diretto (317-325). La sezione si chiude (326-247) con le conseguenze dell'incarnazione, con la richiesta cioè a Maria, la cui purezza è di nuovo esaltata⁶⁴, di mostrare il Figlio che ha sul suo seno, e di intercedere affinché gli uomini possano avere accesso al regno del Padre e alla sua gloria (345-7; per il motivo escatologico cf. anche la fine delle sezioni VI e XII, e il *Chr III*).

inoltre *se swearta gæst* 'il nero spirito' 269b, come neri sono detti i demoni in *Chr III* 897a. Gli uomini chiedono infine (273a) di essere liberati *æt þām lēodsceaþan* 'dal nemico dei popoli'; è interessante notare che con tale composto sono anche indicati il mostro Grendel in *Bwf* 2093b, il serpente tentatore in *Gen A* 917a, i persecutori di S. Matteo in *And* 80a.

⁶⁰ Cf. l'Antifona: « O mundi domina, regio ex semine orta: ex tuo iam Christus processit alvo, tanquam sponsus de thalamo; hic iacet in praesepio qui et sidera regit » (cf. ediz. Cook, p. 103; Burgert, *op. cit.*, pp. 32-33).

⁶¹ « Famosa nel mondo, / la più pura donna della terra » 275-6; « sposa / del beato Signore del cielo » 280b-1a; « signora delle sante schiere / dell'esercito glorioso » 284-5a; poiché « tu la tua verginità al creatore portasti, / desti senza peccati » 289-290a.

⁶² L'angelo le annunciò che avrebbe generato il figlio del Signore per pura concezione (*þurh clæne gebyrd* 298a), rimanendo poi sempre immacolata (*unwemme* 'senza macchia' 300a).

⁶³ In realtà il poeta confonde Isaia con Ezechiele, cf. ediz. Cook, pp. 104-5. Tale confusione è prova che la dipendenza dalle fonti va intesa in senso lato e non puntuale (cf. *infra*, § 3.4).

⁶⁴ « Di potenza adorna / pura ed eletta » 330b-1a; « non macchiata (*unmæle*) da alcuna cosa » 333.

La divinità di Cristo, generato prima che esistessero gli angeli, e la sua comunione con il Padre e con lo 'Spirito protettore' formano il motivo iniziale (348-358 a) della X sezione⁶⁵ (vv. 348-377), che si chiude con una dettagliata implorazione al Figlio affinché, pietoso verso le sofferenze inflitte agli uomini degli spiriti maledetti, venga⁶⁶ a portare liberazione e grazia.

Con un sapiente passaggio dalla preghiera alla lode segue la sez. XI⁶⁷ (vv. 378-415), che a quest'ultima è interamente dedicata. Il poeta afferma, all'inizio (378-384), che la Trinità deve essere lodata da tutti gli uomini, i quali sono indicati con la splendida e pertinente *kenning* 'reordberende'⁶⁸ « i portatori del discorso » cioè « i dotati di parola », che ritroviamo anche nel *Chr III*. Quasi ad esempio e a sprone, il poeta ricorda che ai Serafini è concesso di godere della presenza di Dio attorno al suo trono, e alla loro voce osannante egli affida, in forma di discorso diretto (403-415), una parafrasi del 'Sanctus'.

Nella XII e ultima sezione⁶⁹ (vv. 416-439) è ripreso in

⁶⁵ La sezione si ispira forse alla seguente Antifona al *Magnificat* del 19 dicembre: « O radix Iesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, iam noli tardare » (cf. ediz. Cook, p. 107; Burgert, *op. cit.*, pp. 33-43).

⁶⁶ « cym nū, hæleþa cyning; / ne lata tō lange » 'Vieni ora, re degli uomini; non tardare troppo' 372b-3a; cf. la parte finale dell'Antifona alla nota 65.

⁶⁷ Cf. due Antifone delle Laudi della domenica della Trinità: « O beata et benedicta et gloriosa Trinitas, Pater et Filius et Spiritus Sanctus »; « Te iure laudant, te adorant, te glorificant omnes creaturae tuae, o beata Trinitas » (cf. ediz. Cook, p. 108; Burgert, *op. cit.*, p. 43-45).

⁶⁸ Tale *kenning* è già stata usata (278b) nell'elogio di Maria all'inizio della IX sez. e costituisce, quindi, un'altra prova della predilezione del poeta per parallelismi tematici e richiami lessicali; essa compare inoltre anche nel *Chr III* (1024b, 1368a), ed è attestata in *Ele* 1282a, *Dan* 123a, *And* 419a e nel *Sogno della Croce* (= *DrR* 3a), da alcuni critici attribuito a Cynewulf o almeno alla sua scuola.

⁶⁹ La fonte di questa sezione, non indicata da Cook, fu in seguito identificata da S. Moore (« MLN » 29 [1914], pp. 226-7) nell'Antifona

maniera globale e conclusiva il tema della generazione del Figlio: se è un prodigio che il dolce creatore dell'umanità assunse carne immacolata in una donna senza amore di uomo, quanto maggiore è il prodigio dell'intervento di Dio tramite il mistero di tale concezione per la salvezza dell'umanità (416-425). Di qui la necessità di lodare e onorare Dio « per ognuno degli uomini che abbia il pensiero »⁷⁰ (cf. la parte finale della sez. XI), affinché come già tramite Maria si era richiesto (cf. il motivo escatologico alla fine della sez. IX) l'uomo possa dimorare per l'eternità nella gioia della terra dei viventi.

3.3. Gradualità e simbolismo.

Nella organizzazione della tematica si riscontra una gradualità che tende ad un vertice, costituito dalla VII sezione.

Le prime sei ripartizioni sono, infatti, come un'ascesa alla contemplazione del mistero in atto nella storia. Il Cristo, invocato come pietra angolare e signore della vita da un popolo nell'ombra della morte (sez. I), porterà salvezza incarnandosi in Maria (sez. II), per prendere dimora in Gerusalemme, luogo di elezione (sez. III), secondo un mistero inconnoscibile (sez. IV) come la generazione del Figlio dal Padre (sez. V), ma che investe il tempo, e quindi la storia, nella sua totalità dalle intuizioni dei profeti alla estrema attesa escatologica (sez. VI).

L'attuazione dell'incarnazione in Maria e la sua rivelazione sono al centro del poema (sez. VII) come al centro della storia.

Nella seconda parte del componimento, costituita da

usata nella Ottava del Natale: « O admirabile commercium, creator generis humani animatum corpus sumens, de virgine nasci dignatus est: et procedens homo sine semine, largitus est nobis suam deitatem » (cf. anche Burgert, *op. cit.*, pp. 45-47).

⁷⁰ « Monna gehwylcum þe gemynd hafað » 431.

cinque sezioni, con il passaggio dall'attesa alla realizzazione della promessa, si riprendono in parte, con andamento a chiasmo, le tematiche già accennate, ma viste ora sotto nuova luce. La partecipazione del Verbo alla creazione (cf. sez. V) è inconnoscibile mistero (cf. sez. IV) come la sua discesa sulla terra (sez. VIII), dove ha ricevuto carne di uomo in Maria prescelta per la sua purezza (cf. Gerusalemme nella sez. III) e invocata come mediatrice presso il Figlio (sez. IX), affinché egli venga a portare quella salvezza (sez. X) di cui prima gli uomini non erano degni (cf. sez. II, vv. 18-32). L'ansia di grazia s'innalza in una dossologia trinitaria che si unisce nel tempo all'eterno *Osanna* dei Serafini (sez. XI); motivo e centro della lode è proprio quel mistero dell'incarnazione in Maria il quale ha recato redenzione e perdono, amore e speranza nella terra dei viventi (sez. XII; cf. sez. I).

La gradualità, quindi, tende alla climax e si realizza tramite una disposizione a chiasmo sia della tematica sia delle correlazioni e delle opposizioni lessicali.

A tale disposizione gradiente fa eccezione, non a caso, solo la parola 'mistero' o il correlato sintagma 'vero mistero', che come termine chiave dell'intera struttura è orizzontalmente distribuito⁷¹ lungo tutto l'arco della composizione e ritmicamente ritorna nelle sezioni pari del poema e nella sez. VII che di esso è il centro.

Ancora con andamento ritmico compare il ricordo dei profeti che per dono divino predissero l'incarnazione e la venuta di Cristo. Ad essi si fa esplicito e ampio⁷² riferimento nella III sezione: « come ciò prima, un tempo, / i profeti saldi nella sapienza con parole dissero, / annunciarono la nascita di Cristo »⁷³, e nelle sezioni contrassegnate da un

⁷¹ Cf. *supra*, § 3.1. e nota 35.

⁷² Nella sez. II si accenna, e solo in modo parentetico, non tanto ai profeti quanto ai loro vaticini, cf. v. 46a *wītgena wōdsong* « l'ispirato canto dei profeti ».

⁷³ Cf. vv. 63b-65: « swā hit ær gefyrn / wītgan wīsfæste wordum sægdon, / cýddon Crīstes gebyrd ».

numero multiplo di tre⁷⁴, cioè nella sez. VI in cui si afferma che: « così gli anziani un tempo dissero / che il re di tutti i re e anche il puro / sacerdote in verità sarebbe venuto » e si fa riferimento a Melchisedec⁷⁵, e nella sez. IX che dedica ampio spazio ad Isaia, definito « l'ispirato (uomo) saldo nella verità » e « il profeta saldo nella sapienza »⁷⁶.

Rispetto alla sez. VII ha differenziata disposizione⁷⁷ anche l'intervento corale degli uomini al Salvatore affinché egli « venga senza troppo tardare ». Se l'invocazione è espressa dapprima due volte quasi al limite del dolore e della speranza (sezioni II e V), l'appello diventa più urgente e reiterato (sezioni VIII, IX, X, XII) quando alla speranza si è avuto risposta con l'incarnazione in Maria e il dono della salvezza appare nella sua immediatezza. La rivelazione del mistero (sez. VII), pur sempre inconoscibile ma percepito e comunicato nel poema come una luce che gradualmente ravviva le sue ultime sezioni, non induce infatti il 'coro degli uomini' ad acquiescente sicurezza dopo tanto tormento, ma agisce anzi per essi da stimolo verso mete nuove, come al di là della quotidiana vicenda, e suscita in loro desiderio e necessità⁷⁸ di mutamento e di rigenerazione, tenden-

⁷⁴ Da tale andamento ritmico sono escluse la I e la XII sezione, le quali fungono — rispettivamente — da introduzione e da conclusione del *Chr I*.

⁷⁵ Cf. vv. 135b-7: « swā þæt gomele gefyrn / ealra cyninga cyning ond þone clænan ēac / sācerd sōðlice sægdon tōward ». In luogo del consueto *wītga* 'colui che sa > profeta', rinveniamo qui *gomele* 'gli anziani; gli uomini del tempo antico'. Per Melchisedec (cf. *Gen* 14, 17-20) come tipo del Cristo si veda *Hebr* 5, 6; 7.

⁷⁶ Cf. v. 302: « sōðfæst [...] wōðbora »; v. 306: « wīsfæst wītga »; per le attestazioni di *wōðbora* nella poesia inglese antica cf. I. Masters Hollowell, *Scop and Wōðbora in OE Poetry*, « JEGPh » 77 (1978), pp. 317-329.

⁷⁷ Cf. *infra*, § 4 e nota 142.

⁷⁸ Il 'coro degli uomini' esprime il desiderio (*nēod* 245b, sez. VIII) di conoscere la stirpe materna del Cristo, affinché la venuta di lui liberi i mortali dalla prigionia con cui 'il malvagio' li opprime « ofer ūsse nīoda lust » 'nonostante la brama dei nostri

ti a realizzare profondamente in sé in un totale coinvolgimento di conversione il « *mysterium secundae nativitatis* »⁷⁹.

La gradualità dell'esposizione tematica — rispetto alla quale hanno ritmo diverso solo alcuni motivi di particolare significazione — poggia su una ripartizione tipicamente simbolica.

Il numero dodici, che corrisponde a quello delle sezioni⁸⁰ del poema, è numero sacro e perfetto, segno del po-

desideri' (261a, sez. VIII). Complementare al tema del desiderio è, nella seconda parte del poema, quello del bisogno: « *ūs is þīnra ārna þearf* » 'della tua clemenza abbiamo bisogno' (255b, sez. VIII), « *ūs is lissa þearf* » 'del tuo favore abbiamo bisogno' (373b, sez. X). E quando la necessità è appagata, nell'ultima sezione, con intento parenetico si afferma: « Questo è eccellente consiglio / per ognuno degli uomini che abbia pensiero, / che egli perennemente, il più spesso e dal più profondo / e più volentieri, Dio onori. / Egli lo ripagherà con il compenso del suo favore » (430b-434, sez. XII).

⁷⁹ L'istanza pressante per la liberazione (cf. 244-274, sez. VIII) si esprime tramite la preghiera incessante (« *biddað geornlice* » 'preghiamo istantemente' 262a), rivolta anche a Maria (« *iowa ūs nū þā āre* » 'manifesta ora a noi la clemenza [*scil.* il Cristo]' 335a, sez. IX). La preghiera, che via via diviene implorazione e supplica (cf. 337-347, sez. IX) e invocazione di aiuto (cf. 358-377, sez. X), è chiaramente finalizzata: « affinché noi d'ora innanzi / migliori cose perennemente possiamo / compiere tra il popolo: la tua volontà » (375b-377). Per il « *mysterium secundae nativitatis* » cf. *Sermo 5. De Epiphania* (PLS 3, 561), ora dai più attribuito a Fausto, abate di Lérins e poi vescovo di Riez nella prima metà del V sec. (cf. *ibid.*, 545-6); per il battesimo come « *secunda generatio* » cf. Beda, *Hist. Eccl.* III 7 (ed. Plummer, p. 139).

⁸⁰ Cf. *supra*, nota 19. Del tutto inaccettabile appare anche la tesi di E. Burgert (*op. cit.*, p. 50 sgg.), il quale ipotizza la esistenza di ben tre sezioni, ora perdute, all'inizio del poema, le quali si sarebbero dovute basare sulle tre prime Antifone dell'Avvento, poiché in tale modo l'utilizzazione delle Antifone di quel tempo liturgico avrebbe maggiore completezza. Il fondamento di una simile tesi è del tutto inconsistente, data l'estrema libertà del poeta rispetto alle sue fonti (cf. *infra*, § 3.4.); l'autore si serve infatti, se necessario, di altri testi (anche di apocrifi per la sez. VII) ed attinge, quando il tema prescelto lo richieda, ad Antifone derivanti da altri tempi della liturgia (cf. sez. XI, e nota 67).

polo di Dio, dell'intera umanità cioè, cui la salvezza è proposta. Il simbolismo di tale cifra, come indicante l'universalità, scaturisce dalle testimonianze bibliche⁸¹ e dalla loro interpretazione, secondo un'ermeneutica che vede essenzialmente nel dodici il prodotto di tre, segno della Trinità, per quattro, che indica sia l'evangelo sia i quattro angoli del mondo cui esso è rivolto. Una simile tematica, assai chiara in Agostino⁸², è ripresa da Isidoro⁸³ e da Beda, del quale si tratterà in seguito, e poi continuata, in area germanica occi-

⁸¹ Alle dodici tribù di Israele (*Gen* 29, 32-30, 4; 49, 28) corrispondono, nella nuova legge, i dodici apostoli (*Mt* 10, 1-5) cui Cristo affida il compito dell'evangelizzazione (*hos duodecim misit Iesus Mt* 10, 5); in prospettiva escatologica più volte ritorna il numero 12 in connessione alla funzione di giudici propria degli apostoli e al numero di coloro che al giudizio dovranno sottostare (*Mt* 19, 28; *Apoc* 7, 4-8) e alla struttura della nuova Gerusalemme (*Apoc* 21, 12.14). Per la tipologia delle occorrenze del numero 12 nella Scrittura cf. H. Lesêtre, in *Dict. de la Bible*, IV, Paris 1908, s.v. *nombre*, coll. 1689-90. Sul senso sacrale del 12 nella religione e nella filosofia classica, nella Bibbia e nei Padri cf. anche P. Bongus, *Numerorum mysteria*, Lutetiae Parisiorum 1618, pp. 386-398; O. Weinreich, *Triskadekadische Studien. Beiträge zur Geschichte der Zahlen*, Giessen 1916.

⁸² Agostino interpreta 12 come 3×4 , parlando del numero degli apostoli, in *In Ioannis Ev.* 27, 10: « Mansit numerus consecratus, numerus duodenarius; quia per universum mundum, hoc est per quatuor cardines mundi, Trinitatem fuerunt annuntiatum [scil. i dodici apostoli]. Ideo ter quaterni » (PL 35, 1620), e approfondisce il senso di tale simbolismo in *Enarratio in Ps. CIII III*, 2: « Quare duodecim Apostoli? Quia enim quatuor sunt orbis partes, et totus orbis in Evangelio vocabatur, unde quatuor Evangelia conscripta sunt, et totus orbis in nomine Trinitatis vocatur, ut congregetur Ecclesia: quatuor ter ducta, duodecim fiunt » (PL 37, 1359), in cui indica chiaramente nel 12 il segno della Chiesa (su tale interpretazione di Agostino cf. anche V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, New York 1938, p. 86). Il tema ritorna, in riferimento all'escatologia, in *De civ. Dei* 20, 5, 3: « Duodenario quippe numero, universa quaedam significata est iudicantium multitudo » (PL 41, 663).

⁸³ Cf. *Liber numerorum qui in sanctis Scripturis occurrunt*, il cui cap. XIII (PL 83, 192-3) è interamente dedicato alle testimonianze e all'interpretazione del numero 12.

dentale tra la fine dell'VIII e il IX secolo, da Alcuino⁸⁴, Rabano Mauro⁸⁵ ed anche da Hincmar⁸⁶.

Il numero dodici, che indica quindi la Chiesa come dimensione universale del messaggio della salvezza, in quanto formato dal prodotto di tre per quattro, risulta in stretta correlazione con il numero sette, che delle medesime cifre

⁸⁴ Cf. *Enchiridion. In Ps. CXXXIII*, 3 (PL 100, 638 B-C), in cui si cita il numero degli apostoli in connessione alla discesa dello Spirito santo.

⁸⁵ Cf. *De universo* 1. 18, cap. 3 *De numero*, dove si afferma: « Item duodecim ad omnium sanctorum pertinent Sacramentum, qui ex quatuor mundi partibus per fidem Trinitatis electi unam se faciunt ecclesiam » (PL 111, 492 B); per l'equivalenza tra il 4 e il mondo cf. *ibid.*, 490 C-D. All'interpretazione del 12 è dedicato ampio spazio in *De laudibus sanctae crucis* (cf. PL 107, 179-182), dove si tratta del popolo di Israele diviso in dodici tribù « unde et ipse Salvator carnem suscipere, et inter homines nasci dignatus est » (PL 107, 181 A), e dall'incarnazione si passa a parlare della Gerusalemme celeste: « Sancta enim Ecclesia in hoc aedificio spirituali significatur » (*ibid.*, 181 C); sul 12 si ritorna durante la trattazione concernente il numero 120 (*ibid.*, 227-230, e specialmente 229 A-B). Per il simbolismo del 12 in Alcuino, Rabano Mauro e Hincmar, e nell'ambiente tedesco del IX sec., cf. J. Rathofer, *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form*, Köln-Graz 1962; per Rabano Mauro cf. R. Taeger, *Zahlensymbolik bei Hraban, bei Hincmar - und im 'Heliand'?*, München 1970, parte I. Cf. inoltre E. Hellgardt, *Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkomposition in mittelalterlicher Literatur. Mit Studien zum Quadrivium und zur Vorgeschichte des mittelalterlichen Zahlendekens*, München 1973; H. Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München 1975.

⁸⁶ La fede nella Trinità, la dottrina e la vita cristiana sono alla base del « perfectus ter quaternus apostolorum numerus » (*De praedestinatione dissertatio posterior* cf. PL 125, 351 D-352 A; *Explanatio in ferculum Salomonis* cf. PL 125, 819 D-820 B), che è figura della Chiesa (*Opusculum LV capitulorum* 15, cf. PL 125, 328). Alla sostanziale dipendenza di Hincmar da Agostino, sostenuta da U. Grossmann (*Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalter*, « ZKTh » 76 [1954], pp. 19-54, cf. specialmente pp. 26-45, e, per il numero 12, pp. 37-8), si oppone B. Taeger (*op. cit.*, p. 89 sgg.), il quale cita per Hincmar numerose altre fonti, specialmente opere di Beda (cf. *ibid.*, pp. 95-8).

costituisce la somma⁸⁷. L'evento della salvezza, l'incarnazione di Cristo nella storia, occupa nel *Cristo I* non solo la sezione centrale, ma proprio quella portante il numero sette; in tale passo Maria rivela a Giuseppe il mistero della sua concezione e riferisce le parole dell'angelo: « a me fu accordato, / giovane nella casa, che a me Gabriele, / del cielo arcangelo, salute augurasse. / Disse in verità che del cielo lo Spirito / di luce mi avrebbe illuminato, che avrei dovuto della vita la gloria / generare, il fulgido figlio, progenie del potente Dio, / dello splendente principe della luce. Ora io suo tempio sono / fatta senza colpa; in me lo Spirito di consolazione / prese dimora »⁸⁸.

L'annuncio dell'incarnazione, nel quale è evidente la menzione trinitaria⁸⁹ con accentuazione della funzione dello

⁸⁷ Cf. Agostino, *Quaest. in Hept.* 5, 42: « Ideo namque perhibetur [scil. septenarius] perfectus, quia ex his duobus constat, ternario scilicet primo impari toto, et quaternario primo pari toto » (PL 34, 765); il motivo è ripreso da Isidoro (*Lib. num.* 8, 3), che collega il 7 con il 12: « Primus autem impar ternarius est, primus par quaternarius, ex quibus duobus ipse septenarius consummatur; qui etiam partibus istis multiplicatus duodenarium reddit » (PL 83, 186 A-B); e cf. Alcuino in PL 100, 572 A-B. Per il rapporto tra sette e dodici, istituito nel campo dell'esegesi, cf. H. De Lubac, *Exégèse médiévale*, II.2, Paris 1964, cap. VII, I (specialmente p. 24 sgg.), in cui si parla ampiamente del simbolismo concernente tre, quattro, sette e dodici.

⁸⁸ Cf. vv. 200b-208a: « ac mē ēaden weard, / geongre in gear-dum, þæt mē Gabrihēl, / heofones hēagengel, hālo gebobade. / Sægde sōdlice þæt mē swegles Gæst / lēoman onlȳhte, sceolde ic lifes Prym / geberan, beorhtne sunu, bearn ēacen Godes, / tohtes Tīrfruman. Nū ic his tempel eam / gefremed būtan fācne; in mē frōfre Gæst / geardode ».

⁸⁹ Cf. la sequenza *gæst* 'spirito' 203b, *sunu* 'figlio' 205a, *god* 'Dio' 205b. Per il rapporto fra Trinità e concezione di Maria cf. Rabano Mauro, *Comment. in Matthaëum* I: « cum illam creaturam quam Virgo concepit et peperit, quamvis ad solam personam Filii pertinentem, tota Trinitas fecerit, neque enim separabilia sunt opera Trinitatis, [etc.] » (PL 107, 751 A; cf. anche *ibid.*, 747, dove il 7 è connesso al 12). Il tema è nuovamente ripreso, nel XII sec., da Bernardo di Chiaravalle (*Sermo LII. De domo divinae Sapientiae, id est Virgine Maria*, in PL 183, 674-6) nel commento a Lc 1, 28.35: « Quod autem in beata Maria sancta Trinitas fuerit (fuerit dico per

Spirito⁹⁰, non sembra dovere al caso la sua collocazione nella sez. VII. Senza volere per nulla forzare il ricorso alla numerologia⁹¹, il simbolismo che scaturisce da questa significativa coincidenza è di un'evidenza così pregnante che si può parlare « de mirabili numerorum congruentia cum salutis nostrae mysteriis » secondo la celebre definizione di Alcuino⁹².

A partire dalle testimonianze della Scrittura, nella quale il numero sette ricorre assai di frequente⁹³ e con notevole rilievo⁹⁴ — ad indicare il giorno santo per eccellenza⁹⁵,

praesentiam maiestatis), ubi solus Filius erat per susceptionem humanitatis, testatur nuntius coelestis [...]. Ecce habes Dominum, habes virtutem Altissimi, habes Spiritum sanctum » (*ibid.*, 675 A); accanto alla fede di Maria nella Trinità, Bernardo sottolinea la presenza delle quattro 'principales virtutes' in lei che fu 'fortis, temperans, prudens et iusta' (*ibid.*, 675-6), rinnovando così l'accostamento fra il tre e il quattro in connessione con il mistero della incarnazione.

⁹⁰ Cf. vv. 207b-8a: « in me lo Spirito di consolazione / prese dimora ». E si veda *infra*, note 101-103.

⁹¹ Il pericolo che l'attenzione al simbolismo numerico possa condurre ad un mero sfoggio di erudizione, è chiaramente avvertito da Agostino, *De civ. Dei* 11, 31: « De septenarii porro numeri perfectione dici quidem plura possunt: sed et liber iste iam prolixus est; et vereor ne occasione comperta, scientiolam nostram leviter magis quam utiliter iactare velle videamur » (PL 41, 344). Sarebbe, a mio avviso, del tutto arbitrario il tentativo di estendere l'indagine sul simbolismo numerico nel *Chr I* al di là di quanto concerne la struttura essenziale del poema, fino a volere rinvenire, ad esempio, sensi simbolici anche nel numero dei versi che compongono ogni sezione, secondo il metodo applicato all'*Heliand* sassone da J. Rathofer (cf. *Der Heliand* cit., 1964), il quale giunge ad insostenibili illazioni che snaturano la tipologia stessa del componimento poetico, come ho cercato altrove di dimostrare (cf. § 16.2 del volume citato *infra*, nota 132).

⁹² Cf. PL 100, 572 C.

⁹³ Per le molteplici attestazioni bibliche cf. *Dict. de la Bible*, s.v. *nombre* cit., col. 1689. Per usi profani e sacri cf. P. Bongus, *op. cit.*, pp 282-321. Sulle varie accezioni del 'sette' nella sacra Scrittura si dilungano Ilario, *Tractatus in CXVIII Ps.* 21, 5 (PL 9, 637) e Rabano Mauro (PL 111, 491).

⁹⁴ Cf. Gregorio Nazianzeno, *Oratio in Pentecosten XLI*: « τῆς δὲ τοῦ ἑπτὰ τιμῆς, πολλὰ μὲν τὰ μαρτύρια » (PG 36, 432 C).

⁹⁵ Cf. *Gen* 1, 5-31; 2, 2-3.

una serie completa nell'ambito sacrificale⁹⁶, i doni dello spirito⁹⁷, e in visuale escatologica il giorno della salvezza⁹⁸ —, si sviluppa un'amplissima letteratura sui molteplici valori simbolici del sette, della quale è possibile, in questa sede, citare solo le indicazioni più significative.

Il sette, che essenzialmente per la sua qualità di numero primo è detto da Ambrogio⁹⁹ 'numero vergine', a causa del giorno del riposo del Signore indica pienezza, completezza e quindi santificazione¹⁰⁰. Come 'numero santo' è posto in relazione con lo Spirito¹⁰¹, al quale lo connettono anche i

⁹⁶ Spesso sono sette gli animali nei sacrifici, sette le aspersioni che si ripetono sette volte etc.

⁹⁷ Cf. *Is* 11, 2-3: « Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis, et replebit eum spiritus timoris Domini ». Questo passo, tipicamente messianico, di Isaia è alla base della maggior parte delle interpretazioni dei Padri che citeremo in seguito.

⁹⁸ Cf. *Dan* 4, 13, 22, 29; 14, 39. Il numero sette ricorre assai spesso nelle visioni profetiche (cf. *Dict. de la Bible*, s.v. *nombre* cit., col. 1689).

⁹⁹ Cf. *Liber de Noe et arca* 12, 39: « mundus et sacer septimus numerus. Nulli enim miscetur, nec ab alio generatur. Ideoque virgo dicitur, quia nihil ex se generat » (PL 14, 397 D). Il motivo è ripreso da Isidoro, *Lib. num.* 8, 34 (PL 83, 186 A).

¹⁰⁰ Cf. Girolamo, *Comm. in Amos* 2, 5, il quale afferma che la santità deriva al numero dal riposo del Signore (PL 25, 1037 B): « sicut igitur Septenarius numerus habet sacramentum suum, sic sanctificatus atque perfectus, et ut ita dicam, verus est numerus, qui unione retinetur, et unius Dei maiestate concluditur » (*ibid.*, 1038 A); Agostino, *Enarratio in Ps. LXXVIII* 16 « isto [*scil.* septenario] numero plenitudo significari solet » (PL 36, 1019).

¹⁰¹ Cf. Agostino, *Epistola LIV* 10, 18, il quale afferma che il riposo sabbatico era prescritto « ut figura esset sanctificationis in requie Spiritus sancti » (PL 33, 212); sempre in connessione al sabato egli attesta che « convenienter igitur septenario numero significatur Spiritus sanctus » (*In Ioannis Ev.* 8, cf. PL 35, 1963), come è ripreso alla lettera da Isidoro, *Lib. num.* 8, 39 (PL 83, 187), il quale soggiunge « qui [Spiritus] per divinitatis plenitudinem in Christo inhabitat » (*ibid.*, 187 B). E cf. anche Rabano Mauro, *De computo* 25, per il quale le varie interpretazioni della settimana ci ammoniscono

sette doni¹⁰² elencati nel passo di Isaia, fino a diventare segno tipico dello Spirito santo¹⁰³. In conseguenza, il sette è considerato simbolo della Trinità¹⁰⁴, della universalità della Chiesa¹⁰⁵ e, infine, della perfezione, come afferma Agostino in uno splendido passo¹⁰⁶ in cui le varie interpretazioni sono riunite e conciliate.

Nell'ambiente northumbrico della prima metà dell'VIII secolo grande eco trova il simbolismo numerico nell'opera di Beda¹⁰⁷ (vissuto tra 672/3 e 735), il quale appare per

« in Spiritus sancti gratia perpetuam sperare quietem » (PL 107, 682 A); sulle fonti del *De computo* cf. Maria Rissel, *Rezeption antiker und patristischer Wissenschaft bei Hrabanus Maurus*, Bern 1976.

¹⁰² Cf. Agostino, *Sermo CCXLIX* 3, che parla di « Spiritus sanctus septiformis » (PL 38, 1162). Secondo Alcuino, Isaia afferma « quod sancti Spiritus dona, prophetali definitione, in Christo esse » (PL 100, 571 C), e quindi « Septem donis sancti Spiritus Christus domum suam, id est Ecclesiam, confirmavit » (*Epistola CCIII*, cf. PL 100, 477 C). Dei sette doni dello Spirito parlano Rabano Mauro (PL 107, 214 B) e, due volte, Bernardo (*In tempore Resurrect. Serm. III*, cf. PL 183, 292 B).

¹⁰³ Cf. Gregorio Nazianzeno, PG 36, 432 C; Agostino, *Enarratio in Ps. CL* 1: « Qui spiritus sanctus in Scripturis septenario praecipue numero commendatur » (PL 37, 1960, e cf. anche 1961); *Sermo CCLXX* 5: « Septenarius ergo numerus dicatus est Spiritui sancto » (PL 38, 1242). Rabano Mauro, *De computo* 93: « Quod ergo septem diebus hanc sanctissimam colimus solemnitatem [*scil.* la Pasqua], Spiritus sancti gratiam significat totam Ecclesiam illustrare catholicam » (PL 107, 725 A).

¹⁰⁴ Cf. Ambrogio, *Epistola XLIV* 3-4 (PL 16, 1185 C-1186 B).

¹⁰⁵ Cf. Isidoro, *Lib. num.* 8, 37: « Tertio igitur genere septenario numero sanctae Ecclesiae universitas figuratur » (PL 83, 187 A); Alcuino (PL 100, 572 A-B) giunge ad analoga soluzione, considerando il 'tre' simbolo della Trinità e il 'quattro' come « universitas creaturarum ».

¹⁰⁶ Cf. *De civ. Dei* 11, 31 (PL 41, 344-5). Per il simbolismo numerico in Agostino cf. A. Schmitt, *Mathematik und Zahlenmystik*, in *Aurelius Augustinus. Die Festschrift des Görres-Gesellschaft zum 1500. Tagestode des heiligen Augustinus*, hrsg. v. M. Grabmann u. J. Mausbach, Köln 1930, pp. 353-366.

¹⁰⁷ Cf. C. Jenkins, *Beda as Exegete and Theologian*, in *Beda, his Life, Times, and Writings*, ed. by A. H. Thompson, Oxford 1935, specialmente pp. 173-180; si veda anche C. Plummer, *Venerabilis Bedae Opera historica*, I, Oxford 1896 (rist. 1969), pp. LVI-LXII.

più aspetti quasi un mediatore tra i precedenti testi patristici e quel rifiorire della cultura in zona continentale che ebbe Alcuino e Rabano Mauro tra i suoi principali propulsori e rappresentanti. Per tale motivo e per la strettissima connessione storica e ambientale che lega l'autore¹⁰⁸ del *Cristo I* a Beda, si è preferito dedicare uno spazio apposito all'analisi di alcuni passi a sfondo simbolico, tratti dalle opere del monaco anglosassone, piuttosto che farne menzione in precedenza seguendo il naturale ordine cronologico.

Beda dedica grande attenzione al numero, di cui parla diffusamente sia in senso propriamente tecnico¹⁰⁹ sia considerando le sue occorrenze nella Scrittura¹¹⁰. L'apprezzamento simbolico¹¹¹ è invece assai frequente nelle sue opere

¹⁰⁸ Cf. *supra*, p. 218.

¹⁰⁹ Cf. *De temporum ratione* I, 1 (PL 90, 295-8), dove si cita Girolamo in 295 D. Riferimenti tecnici ai numeri si rinvengono inoltre in tre brevi opuscoli, la cui attribuzione a Beda non è sostenibile. Ci sembra però non inutile farne rapida menzione, poiché essi si configurano spesso o come *excerpta* o come ampliamenti rispetto a passi di opere del monaco anglosassone (il secondo di essi, ad esempio, dipende strettamente dal già menzionato capitolo del *De temporum ratione*), sicché, sia pure nella loro modestia, rivestono un qualche significato al fine di determinare certi interessi, forse più scolastici che culturali, dell'alto medioevo. Cfr., quindi, *De arithmetiis numeris* (PL 90, 641-652), in cui si cita in apertura una frase tolta di peso da Isidoro: « Tolle numerus in rebus, et omnia pereunt » (PL 90, 642 D; cf. Isidoro, *Etym.* III, IV, dove però « *rebus omnibus* »); *De loquela per gestum digitorum et temporum ratione* (PL 90, 685-698), in cui è menzionato Girolamo in rapporto ai numeri presenti nella Bibbia (*ibid.*, 690 A; per tale operetta cf. A. Quacquarelli, *Ai margini dell'actio: la loquela digitorum [La rappresentazione dei numeri con la flessione delle dita in un prontuario trasmesso dal Beda]*, « *Vetera Christianorum* » 7 [1970], pp. 199-224). Nel *De computo* (PL 90, 647-652) si afferma che il numero (assieme al canone, alla storia e alla grammatica) è fondamento della Scrittura, e quindi necessario alla Chiesa, e si fa riferimento esplicito ad Isidoro (*ibid.*, 647 A).

¹¹⁰ Cf. *De temporum ratione*, nel cui cap. 9 si tratta del numero 70 nella Bibbia (PL 90, 333-8); nel cap. 10 si parla del 7 (*ibid.*, 338-40) e nel cap. 11 del numero 12 (*ibid.*, 341-6).

¹¹¹ Alla possibilità di un'interpretazione simbolica si accenna

esegetiche e teologiche¹¹², in cui egli si sofferma sul significato di un'ampia serie di cifre. Per limitarci ai numeri che qui interessano¹¹³, è da notare il frequente ricorrere del tre come cifra trinitaria¹¹⁴ e del quattro come segno del mondo o della vita terrena¹¹⁵. Il numero sette, oltre ad indicare il riposo¹¹⁶, è (anche in Beda) simbolo dello « Spiritus septiformis »¹¹⁷ e quindi dello Spirito santo¹¹⁸, che di grazia riempie la Chiesa¹¹⁹, il cui tempo¹²⁰ può essere indicato dal numero settenario¹²¹, che esprime anche la pienezza¹²².

anche in un'opera tecnica quale *De schematibus et tropis sacrae scripturae*, nel cui cap. 12, dedicato all'allegoria, si parla del valore simbolico di alcuni numeri come 2, 30, 7 (per cui si menziona il « *sabbatum futurae beatitudinis* » PL 90, 185 C), e 3 (a proposito del quale si citano i *Moralia* di Gregorio, cf. *ibid.*, 186 B).

¹¹² L'interpretazione simbolica costituisce anzi quasi il carattere predominante di alcune opere, come *In Cantica canticorum allegorica expositio* (PL 91, 1065 sgg.), *De templo Salomonis liber* (PL 91, 735-808), *Explanatio Apocalypsis* (PL 93, 129-206).

¹¹³ Ed anche per essi si citerà solo una piccola parte — quella più significativa — delle testimonianze reperibili in Beda.

¹¹⁴ Per il tre segno della Trinità cf. *De templo Sal.* (PL 91, 741 B, 743 B, 749 B); *In libros Regum quaestionum XXX* (PL 91, 721-2); *Super Acta apostolorum expositio* (PL 92, 950 D); *Quaestiones in libros Regum* (PL 93, 446 A). Il tre indica lo Spirito santo in *De templo Sal.* (PL 91, 754); cf. *supra*, nota 89.

¹¹⁵ Cf. *De templo Sal.* cap. 10: « quadratus vere est mundus, in quo pro acquirenda eadem vita certamus » (PL 91, 759 A); *Super Acta* PL 92, 940 C; *Excerptiones Patrum* PL 94, 556 C.

¹¹⁶ Cf. *De templo Sal.* cap. 3 (PL 91, 743 B).

¹¹⁷ Cf. *Explan. Apoc.* PL 93, 134 C, 145 A e D; *Excerpt. Patrum* PL 94, 553 B-C.

¹¹⁸ Cf. *Explan. Apoc.* PL 93, 200 A-B; *Quaest. super lib. Regum* PL 93, 442 D, 454 C.

¹¹⁹ Cf. *De templo Sal.* cap. 18 (PL 91, 782); *Explan. Apoc.*: « 'Angelos septem' [Apoc 15, 1]. Id est, Ecclesiam septiformi gratia plenam » (PL 93, 177 C).

¹²⁰ Cf. *Explan. Apoc.* PL 93, 153 C.

¹²¹ Le svariate accezioni simboliche del numero sette sono elencate in *De templo Sal.* cap. 17 (PL 91, 778-9). Per il simbolismo (specialmente del sette) in Beda cf. P. Siniscalco, *Le età del mondo in Beda*, « *Romanobarbarica* » 3 (1978), pp. 297-332.

¹²² Cf. *Explan. Apoc.*: « in septenario numero omnis plenitudo consistit » (PL 93, 135 C), sì che esso indica la Chiesa, come il nu-

Beda collega inoltre al sette il numero dodici¹²³, che è sempre menzionato come prodotto del tre per quattro¹²⁴ e apprezzato così nei suoi componenti, ad indicare l'universalità dell'evangelizzazione che si basa sulla fede nella Trinità.

I testi di Beda che abbiamo raccolto costituiscono una testimonianza sufficiente per affermare che il simbolismo numerico non solo è conosciuto¹²⁵ nell'Inghilterra settentrionale dell'VIII secolo, ma che i dati delle precedenti interpretazioni risultano così vitalmente e attivamente recepiti in quell'ambiente da permettere ulteriori e vaste applicazioni, fino a costituire a volte in alcune opere il principale metodo ermeneutico. L'autore del nostro poema è inserito ed opera proprio in tale tradizione culturale, così strettamente connessa all'ambiente monastico. L'incidenza della cultura benedettina sulla tematica e sulla strutturazione simbolica del *Cristo I* emerge a vari livelli, che permettono di stabilire connessioni precise tra il nostro componimento e la stessa *Regula Benedicti*. A questa ci riconducono, sul piano del tema, la tensione escatologica (mo-

mero 70 è segno della Gerusalemme celeste (*Quaest. super lib. Regum* PL 93, 450 B).

¹²³ Cf. il commento ad *Atti* 1, 15: « Numerum apostolorum duodenarium reintegrat, ut per duas septenarii partes (ter enim quaterni decus dipondium) gratiam quam verbo praedicabant, et cum numero servarent, et qui mundo quadriformi fidem sanctae Trinitatis praedicaturi erant [...], iam operis perfectionem numeri quoque sacramento firmarent » *Super Acta*, PL 92, 943-4. Cf. *supra*, nota 87.

¹²⁴ Cf. anche *De templo Sal.* cap. 19 (PL 91, 788); *Explan. Apoc.* cap. 8 (PL 93, 150 B).

¹²⁵ Molte delle opere dei Padri, citate in precedenza a proposito del simbolismo numerico, erano conosciute di prima mano da Beda, come risulta dalle esplicite menzioni rintracciabili nei suoi scritti. L'*Oratio in Pentecosten* di Gregorio Nazianzeno gli era nota nella traduzione di Rufino; molto aveva letto di Ambrogio (cf. *De Abraham, De Noe et arca, Expos. in Lucam, Hymni*) e di Agostino (*De civ. Dei, Enarr. in Psalmos, Quaest. in Hept., In Ioannis Ev.*); sicura è la sua familiarità con le *Etymologiae* di Isidoro, che rappresenta un testo chiave per la cultura anglosassone dell'alto medioevo. Cf. M. L. W. Laistner, *The Library of the Venerable Bede*, in *Bede, his Life* cit., pp. 237-266.

tivo portante della Regola¹²⁶), che pervade tutto il poema e si esplicita con particolare evidenza negli interventi affidati al 'coro degli uomini' (*infra*, § 4). In stretta connessione con l'escatologia è l'iterata invocazione al Cristo 'affinché egli venga' — così di frequente espressa dal coro, dai personaggi, dal poeta —, che trova preciso riscontro, ad esempio, in quell'insistente e appassionato invito e momento di conversione costituito dal Prologo¹²⁷ della Regola stessa.

Nell'ambito della struttura è di estrema rilevanza che il motivo ispiratore essenziale delle varie sezioni (tranne la VII) sia tratto dalle Antifone al *Magnificat*, le quali costituiscono come gli elementi portanti di una costruzione poetica,

¹²⁶ Nella Regola di S. Benedetto (= *RB*), che presenta l'elemento escatologico come motivazione e fine ultimo della vita monastica, si fa assai spesso (in oltre 50 passi) esplicita menzione della vita eterna, del Regno di Dio, e della mercede che ivi ci attende, del Giudizio divino che chiamerà a 'reddere rationem'. Tali passi risultano particolarmente frequenti nel Prologo e nei capp. 2-7 della Regola, dedicati all'urgenza di conversione, alla organizzazione giuridica del monastero e alla formazione ascetica. È interessante notare che spesso il riferimento escatologico è posto a chiusura di un capitolo (cf. *RB* Prol. 50; 2, 34. 37-39; 55, 22; 64, 21-22; 65, 22; 72, 12; 73, 8-9) o comunque in un passo assai prossimo alla parte finale (cf. *RB* 3, 11; 4, 76-77; 7, 69; 31, 16); un'analoga collocazione presentano nelle sezioni del *Cristo I* gli interventi del coro degli uomini (cf. *infra*, note 142 e 143) che invocando la venuta di Cristo esprimono l'ansia di conversione. La chiusa del Prologo della *RB*, il quale con il continuo invito alla conversione ricorda ancora così da vicino il tema dei passi del *Cristo I* affidati al coro degli uomini (cf. *infra*, § 4), esprime la speranza « ut et regno eius mereamur esse consortes » (Prol. 50) e presenta quindi un'analogia significativa con i versi finali del nostro poema: « Egli [Cristo] lo ripagherà con il compenso del suo favore, / il santificato Redentore stesso: / ugualmente in quella patria ove egli [l'uomo] prima non andò, / nel gaudio della terra dei viventi, / là egli felice d'allora in poi dimorerà, / per tutta l'eternità abiterà senza fine » (vv. 434-439).

¹²⁷ Cf. in particolare Prol. 18: « et antequam me inuocetis, dicam uobis: *Ecce adsum* » (citazioni da *Benedicti Regula*, rec. R. Hanslik, CSEL 75, Vindobonae 1977). Per la priorità assoluta dell'amore del Cristo cf., tra l'altro, *RB* 4, 21 *nihil amoris Christi praeponere*; 5, 2 *nihil ... a Christo carius ... existimant*; 72, 11 *Christo ... nihil praeponant*.

alla quale ugualmente concorrono motivi tratti dalla salmodia delle Ore, dalla lettura della Scrittura e dei Padri, secondo le linee costitutive di quell'*Opus Dei* che è primaria sostanza¹²⁸ e quotidiana esperienza della vita cenobitica.

E ancora al momento liturgico, secondo la Regola di Benedetto, ci riconduce il simbolismo che permea l'organizzazione del nostro poema. Le dodici sezioni in cui esso si articola richiamano il numero dei salmi presenti nell'Ufficio notturno e quello delle lezioni dei Notturni della domenica, secondo una ripartizione in cui il tre e il quattro sono funzionalmente connessi al dodici¹²⁹. Per le Laudi (*matutini* in *RB*) e il Vespro, le ore di particolare solennità che aprono e chiudono il giorno solare in rapporto alla Resurrezione e alla morte di Cristo, sono previsti, rispettivamente, tre e quattro salmi¹³⁰, per un totale quindi di sette. Le Ore minori (Prima, Terza, Sesta e Nona) sono costituite ciascuna da tre salmi, secondo un simbolismo trinitario¹³¹; si ottiene così

¹²⁸ La netta affermazione « ergo nihil operi dei praeponatur » di *RB* 43, 3 è sufficiente commento al carattere primario che l'Ufficio divino (minutamente regolato nei capp. 8-19) riveste nell'ideale e nella vita monastica, il cui ritmo quotidiano è nella Regola interamente programmato e scandito secondo i vari momenti dell'*Opus Dei*.

¹²⁹ L'Ufficio notturno domenicale (*RB* 11, e cf. anche 9) è sostanzialmente diviso, nella Regola, in tre sezioni. La prima e la seconda sono formate da sei salmi seguiti da quattro lezioni; l'ultima sezione si apre con tre cantici, cui seguono ancora quattro lezioni, e si chiude con il *Te Deum*, la lettura evangelica, *Te decet laus* e la benedizione (cf. A. de Vogüé, *La Règle de saint Benoît*, vol. V, Sources chrétiennes 185, Paris 1971, pp. 453-481). Notevole risulta, quindi, la funzione del tre e del quattro nella ripartizione del numero complessivo di dodici, per i salmi e per le lezioni, secondo una scelta che appare chiaramente intenzionale (cf. « un des traits les plus remarquables de cette combinaison est l'importance attachée au nombre douze, qui régit les leçons et répons aussi bien que la psalmodie » A. de Vogüé, *op. cit.*, p. 480).

¹³⁰ Cf. per le Laudi *RB* 12-13, per i Vespri *RB* 17-18 (si veda in proposito A. de Vogüé, *op. cit.*, pp. 483-498).

¹³¹ Tale simbolismo era già stato evidenziato per le ultime tre Ore minori fino dal III secolo (cf. A. de Vogüé, *op. cit.*, p. 527; si veda anche S. Benedetto, *La Regola*, a cura di A. Lentini, Montecassino 1980², p. 220). Per le Ore minori e Compieta cf. *RB* 17; per l'inci-

con dodici salmi complessivi (4 × 3) una simmetria tra le ore del giorno e quelle della notte¹³². Tre salmi, infine, si dicono a Compieta, l'ora che precede immediatamente il riposo.

Se il dodici, nelle sue componenti di tre e quattro, costituisce la struttura portante dell'Ufficio notturno e diurno, la motivazione della ritmicità dell'*Opus Dei* durante la giornata è collegata al numero sette, la cui sacralità è intenzionalmente sottolineata da Benedetto: « Ut ait propheta: *Septies in die laudem dixi tibi* [*Ps* 118, 164]. Qui septenarius sacratus numerus a nobis sic implebitur, si maturino, primae, tertiae, sextae, nonae, uesperae completoriarum tempore nostrae seruitutis officia persolbamus » (*RB* 16, 1-2).

L'analogia tra il nostro poema, in cui il dodici — formato dal tre e dal quattro — attua la struttura e il sette esplicita (nella sezione da esso contrassegnata) l'incarnazione come motivo del canto, e la organizzazione dell'Ufficio divino nella Regola emerge, quindi, con eloquente evidenza anche sul piano del simbolismo numerico. La verifica di una tale connessione, a diversi livelli, costituisce riprova e conferma dell'imprescindibile legame che collega il *Cristo I* a quell'ambiente benedettino — come quotidianità di vita e come tramite culturale — che ebbe nella Northumbria dell'alto medioevo il suo massimo rappresentante in Beda.

Possiamo dunque affermare in conclusione che il simbolismo numerico e strutturale del *Cristo I* ruota essenzialmente attorno a due numeri: il tre che è la cifra trinitaria¹³³,

denza dei numeri tre, quattro e dodici nella ripartizione dei Salmi nell'Ufficio cf. anche *RB* 18.

¹³² Cf. A. de Vogüé, *op. cit.*, pp. 527-8.

¹³³ Il numero tre, che già strutturalmente ha in sé il segno della perfezione (cf. Agostino, *De musica* I, 12, 20: « Quare in ternario numero quamdam esse perfectionem vides, quia totus est: habet enim principium, medium et finem » PL 32, 1095), si lega strettamente al mistero della Trinità, come afferma Ambrogio, *De Abraham* I, 33, commentando *Gen* 18, 2: « Vide primum fidei mysterium. Deus illi apparuit, et tres aspexit. Cui Deus refulget, Trinitatem videt, non sine Filio Patrem suscipit, nec sine Spiritu Sancto Filium

e quindi dello Spirito¹³⁴, connessa al ministero dell'incarnazione¹³⁵; il quattro segno dell'universalità delle creature¹³⁶. Al primo numero si legano le profezie messianiche, che ritornano ritmicamente nelle sezioni contrassegnate dal numero tre e dai suoi multipli (sezioni III, VI, IX). La somma delle due cifre, cioè il numero sette, designa l'evento della salvezza, che per la presenza trinitaria in Maria tramite l'incarnazione realizza per l'umanità tutta un'era nuova, nella quale il popolo disperso ha requie nello Spirito, unità nella Chiesa, speranza nel regno di perfezione. La validità universale della promessa è sottolineata dalla stessa struttura portante del poema, basata sul numero dodici, ad indicare che nel segno

confitetur » PL 14, 457 A. Il simbolismo trinitario di tale numero è più volte sottolineato da Agostino (cf. *In Ioannis Ev.* 122, 8 [PL 35, 1964]), da Isidoro (*Lib. num.* cap. 4, 14 [PL 83, 182]), da Beda (cf. *supra*, nota 114), da Rabano Mauro (*De universo* cap. 3: « Ternarius numerus ad Trinitatis mysterium pertinet » PL 111, 490 A), da Hincmar (*Explan. in fer. Sal.* PL 125, 820 B e 821 D). Per la pregnanza simbolica di tale cifra cf. l'inno ambrosiano *Omnia trina vigent sub maiestate Tonantis*, citato da Hincmar, *Explan. in ferc. Sal.* PL 125, 821-2; per il frequente uso del numero tre nel mondo pagano e cristiano cf. P. Bongus, *Numerorum mysteria* cit., pp. 95-191.

¹³⁴ Cf. *supra*, note 89 e 114.

¹³⁵ Il numero tre è spesso interpretato simbolicamente in relazione ai tre 'anni' o epoche del mondo: il primo 'anno' è quello dei patriarchi (*ante legem*), il secondo di Mosè e dei profeti (*sub lege*), il terzo tempo è dell'incarnazione e quindi di Cristo (*sub gratia*). Cf. Ambrogio, *Expos. in Lucam* I, 36: « mysticus enim numerus debatur, ut salus populi redderetur. Unus in patriarchis annus [...]. Alius in Moyse et prophetis caeteris. Tertius in Domini Salvatoris adventu » PL 15, 1628 B; Rabano Mauro, *De universo* 18, 3: « Item tres tria tempora significant, hoc est, primum ante legem, secundum sub lege, tertium sub gratia » PL 111, 490 B; Hincmar, *Explan. in ferc. Sal.*: « tertio mundi tempore per incarnationis mysterium eandem sanctam sibi Ecclesiam sociavit. Primum quidem saeculi tempus ante legem, patriarcharum exemplis, secundum sub lege, prophetarum scriptis, tertium sub gratia, evangelistarum praeconiis, quasi tertii diei luce mundo refulsit, in quo isdem Dominus et Salvator noster pro redemptione generis humani incarnatus apparuit » PL 125, 819 B.

¹³⁶ Per tale valore simbolico del numero quattro cf. *supra*, note 82, 85, 115.

della Trinità l'evangelo — come propagazione dell'annuncio che salva — è rivolto ai quattro angoli del mondo.

Funzione significativa rivestono nel *Cristo I* — sul piano del simbolo — non solo le singole cifre (tre, quattro, sette, dodici) o l'oggettivo rapporto aritmetico tra loro esistente (il ruolo del tre e del quattro in relazione al sette e al dodici), ma la differenziata compresenza dei numeri e soprattutto il loro intrecciarsi, saldo e raffinato insieme, in una polisemia che collega in progressione sicura premesse, fasi e speranze, e disegna nitidamente nell'ordito dei versi la lineare trama dell'atto di redenzione, donandole luce pur nel suo mistero.

Al simbolismo numerico, che risulta perciò non sovrapposizione ma parte integrante del poema fin dal primo momento del suo progetto, è affidato quindi un messaggio analogo a quello che scaturisce dalla strutturazione del tema: l'incarnazione — al tempo stesso, fulcro e compimento della storia — offre all'umanità intera quella possibilità di salvezza così a lungo attesa e tramuta l'ansia per il futuro in urgenza di conversione.

3.4. L'intenzionale unità del poema.

Dall'analisi delle dodici sezioni del *Cristo I* risulta evidente l'organicità del poema, che si presenta con una struttura unitaria¹³⁷ realizzata tramite abilissime riprese tematiche, con voluti parallelismi tra sezioni diverse evidenziati anche per mezzo sia di precisi echi verbali sia di consonanze e simbolismi numerici.

Il discorso si muove essenzialmente tra due poli: la generazione del Figlio dal Padre e la concezione di Maria. I due motivi, trattati dapprima separatamente, convergono poi nell'annuncio dell'incarnazione (sez. VII) come momento

¹³⁷ L'impossibilità di rinvenire nel poema un filo conduttore e una struttura coerente costituisce, a parere di T. D. Hill, uno dei problemi basilari per i critici del *Chr I* (cf. Id., *Notes on the Imagery* cit., 1972, p. 87).

di liberazione dell'umanità, che riconquista la gioia del regno di Dio e, in prospettiva escatologica, il diritto di dimorare in esso.

In una trama così unitaria e progettata con sottile intelligenza teologica e abilità tecnica, hanno ovviamente il loro peso le fonti, dalle Antifone al *Magnificat* ai passi biblici o patristici echeggiati in singoli punti¹³⁸.

Il rapporto tra il poema e le sue fonti va, però, analizzato e valutato con metodo adeguato. I testi utilizzati, o meglio il tipo di cultura religiosa che da essi procede, sono stati appositamente trascelti dal poeta in vista dello sviluppo del proprio tema, che è prioritario e precedente rispetto a fonti specifiche. Essenziale risulta, quindi, non tanto il rinvenimento di un'eco, a volte casuale, quanto l'individuazione delle modalità con cui tematiche e spunti, che richiamano autori diversi, confluiscono nell'elaborazione del motivo conduttore che è sostanza del poema nel suo complesso.

4. L'epica, il dramma, l'elemento corale.

Le decisioni del poeta di usare un'interiezione (ags. *ēalā*, rispetto a lat. *o*) come segno dell'inizio di ogni sezione, ricalcando l'uso presente nelle Antifone, conferisce al componimento un'apparenza di liricità, che non si può però attribuire all'intero poema, senza confondere con errore metodologico un espediente formale con lo stile nel suo complesso.

L'andamento metrico, l'insieme del lessico, gli stilemi tipici della tradizione germanica (formule, variazioni, *kenningar*) che si rinvengono nel *Chr I* non differiscono sostanzialmente, come già emerge dagli esempi forniti, dai dati ricavabili dall'intero corpus dell'epica religiosa anglosassone, sicché in questa prospettiva non sembra motivato

¹³⁸ Per le varie proposte di fonti di ogni genere (bibliche, patristiche, liturgiche etc.) da parte della critica antica e recente cf. le note 8, 11-15, 17.

isolare il poema in base a presunte caratteristiche particolari.

Se guardiamo poi all'articolazione del discorso poetico, si ritrovano in esso i tre tipi di atteggiamento caratteristici della poesia epica inglese antica e germanica¹³⁹ in genere: 1) a volte, cioè, il poeta esprime in forma narrativa (usando la prima o la terza persona) la materia del suo canto; 2) a volte introduce nella trama narrativa discorsi diretti di uno dei vari personaggi (cf. sezioni VI, VIII, IX, XI); 3) a volte, infine, l'autore volontariamente scompare e affida interamente al dialogo tra i personaggi il compito di portare avanti l'azione¹⁴⁰ (cf. sez. IV e specialmente VII).

¹³⁹ La tipologia e la distribuzione dei discorsi diretti è stata da me analizzata, prendendo in esame l'intero corpus epico germanico antico e il più tardo *Nibelungenlied* (= *NL*) nel volume *Sull'elemento formulare nella poesia germanica antica*, Roma 1975. Come ho ivi ampiamente esposto, in ogni ambiente poetico germanico si rinvengono i tre tipi di atteggiamento del poeta nei confronti della materia narrata: per la poesia eddica cf. *ibid.* § 2.1, per la poesia anglosassone § 8.1, per l'epica sassone § 17.1 e per il *NL* § 23, specialmente pp. 357-8.

¹⁴⁰ Si rinvengono discorsi di 'tipo drammatico', cioè privi di qualunque introduzione, in tre carmi eddici (*Alvismál*, *Hyndloliód*, *Vafdrúnismál*), ai quali vanno aggiunti anche altri nove carmi (*Locasenna*, *Helreid Brynhildar* etc.), in cui il nome del parlante compare a guisa di glossa tra un discorso e l'altro ed è quindi da considerarsi aggiunta del copista non attribuibile al poeta (cf. *Sull'elemento formulare* cit., pp. 31-3). Nella poesia inglese (*ibid.*, p. 99), oltre alla sez. VII del *Chr I*, rinveniamo un discorso drammatico in *Glc* 1173b sgg., cui si può aggiungere il dialogo tra Salomone e Saturno (*ASPR*, vol. VI, pp. 31-48), nel quale il nome dei protagonisti è glossato tra le loro battute. Nell'epica religiosa sassone (cf. *Sull'elemento formulare* cit., p. 252-3) sono attestati, dall'*Heliand*, cinque discorsi drammatici; nel *NL* (*ibid.*, § 23.1) se ne identificano 46 casi, pari al 5% dei discorsi attestati nel poema. Si può, quindi, dedurre che il discorso 'drammatico' non è certo ignoto alla tradizione epica germanica; la rarità delle attestazioni è dovuta sia alla forte concorrenza dell'uso tradizionale di introduzioni formulari (non è un caso che il *Carme di Ildebrando*, per tanti aspetti 'arcaico', usi sempre un'introduzione al discorso nonostante l'alta drammaticità della materia [cf. *ibid.*, §§ 13-15]), sia alla reale possibilità di sfruttare tale stilema solo in particolari situazioni narrative dotate di forte tensione drammatica.

Le molteplici possibilità di comportamento rispetto alla propria materia da parte di un poeta epico sono già esposte con penetrante intuizione da Aristotele nella *Poetica*, a proposito delle divergenze tra epica e azione drammatica: « si può difatti, impiegando i medesimi mezzi e i medesimi oggetti, farsi a volte imitatore in maniera espositiva, sia divenendo un poco un'altra persona [tipo 2] come fa Omero, sia restando se stesso senza cambiare [tipo 1]; e altre volte invece si possono presentare tutti in azione e all'opera [tipo 3] quelli che fanno l'imitazione »¹⁴¹. Quest'ultima osservazione, che in Aristotele si riferisce al dramma, in cui autori della mimesi sono direttamente i personaggi e non più come nell'epica il poeta, è di estrema rilevanza anche per le parti drammatiche dei componimenti epici inglesi e germanici in genere, che costituiscono quasi un momento di trapasso verso un tipo compositivo — e quindi letterario — diverso come la sacra rappresentazione, che sarà attestata dapprima in latino nel X secolo e quindi negli idiomi volgari in epoche più recenti.

Se si volesse delineare una specie di scala di frequenza d'uso dei tre atteggiamenti, sopra elencati, nella poesia epica inglese, si potrebbe affermare che il secondo è quello d'uso più comune e quindi più frequente del primo, che è a sua volta più attestato del terzo, come sembra ovvio data l'accennata peculiarità di quest'ultimo.

Nel *Chr I* l'atteggiamento narrativo (tipo 1) sembra a prima vista prevalere; la parte espressa direttamente dal poeta appare cioè più ampia rispetto ai discorsi diretti pronunciati dai personaggi (i morti negli abissi, il Signore, l'angelo ad Isaia, i Serafini), ai dialoghi tra essi (i figli di Gerusalemme e Maria) o al contrasto (Maria e Giuseppe). Se si esamina più da vicino la materia di tali passi narra-

¹⁴¹ Cf. *ibid.* 1448 a 20-23: « καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὡς περ Ὀμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα· ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἀνεργούντας τοὺς μιμουμένους », testo e versione dall'edizione a cura di G. Gallavotti, Fondazione L. Valla 1974.

tivi, si nota che l'autore adotta questa modalità compositiva sia nelle parti più strettamente teologiche (la generazione del Figlio, la Trinità etc.) o laudative (la verginità di Maria etc.), sia nelle invocazioni al Cristo affinché egli venga presto per sollevare, consolare e salvare gli uomini.

In questo ultimo tipo di passi¹⁴², che quasi sempre¹⁴³ sono posti a chiusura di sezioni per lo più¹⁴⁴ del tutto prive di discorsi diretti, il poeta non parla mai al singolare, ma usando la prima persona plurale si fa partecipe portavoce delle pressanti esigenze dell'umanità. Tali passi, quindi, che complessivamente costituiscono un quarto¹⁴⁵ dell'intero componimento e sono ritmicamente distribuiti lungo tutto il suo corso, non hanno funzione propriamente narrativa, ma piuttosto corale. Il poeta con l'uso costante del 'noi' (ags. *wē*) unisce infatti la propria voce a quella degli uomini tutti, smarriti e privi di ogni speranza, per invocare la venuta di Cristo e la sua salvezza — e in questo la voce degli uomini fa riscontro a quella delle anime negli abissi, le quali direttamente implorano alla fine della VI sezione —, per sottolineare la propria misera condizione e l'urgenza di aiuto, per pregare Maria di mostrare finalmente il Figlio, per il conclusivo rendimento di grazie.

Solo nella chiusura del poema — nella quale s'invoca l'ingresso al regno di Dio — l'autore passa bruscamente dal 'noi' della lode corale (429-430 a) alla terza persona singolare (430 b-439); infatti 'ognuno degli uomini' dovrà personalmente impegnarsi sulla terra nella realizzazione del regno e ad ognuno singolarmente (come nel *Chr III* è puntualizzato¹⁴⁶) potrà essere concesso di accedere per l'eternità alla 'terra dei viventi'.

¹⁴² Cf. vv. 18-32 sez. II; 112-129 sez. V; 243b-274 sez. VIII; 335-347 sez. IX; 358b-377 sez. X; 429-439 sez. XII.

¹⁴³ Solo i vv. 18-32 occupano la parte mediana della sezione cui appartengono.

¹⁴⁴ Nella sez. VIII si trova solo un brevissimo discorso diretto (vv. 230-3); nella sez. IX è presente il discorso dell'angelo ad Isaia.

¹⁴⁵ Cioè 108 vv. rispetto ai 439 del *Chr I*.

¹⁴⁶ L'incessante lotta contro il peccato è vista come sforzo indi-

Il coro degli uomini, che periodicamente nel corso del poema innalza il suo grido di dolore di speranza o di lode, costituisce quindi un elemento essenziale, che commenta o conclude la materia delle varie sezioni, con una funzione analoga a quella svolta dal coro nella tragedia greca. Esso è presenza costante con il compito quasi di accompagnamento rispetto al variare melodico degli interventi diretti dei personaggi e della narrazione che il poeta a sé riserva. Per la omogeneità del gruppo nei suoi interventi il coro degli uomini riveste una netta funzione contrastiva rispetto al discorso diretto di tipo drammatico tra Maria e Giuseppe nella sez. VII, nella quale emerge invece distintamente la personalità dei protagonisti, il cui affrontarsi genera il dramma destinato a concludersi in rendimento di grazie.

L'elemento epico costituisce, quindi, la struttura portante, nella quale il tema dell'incarnazione armonicamente si sviluppa e si articola. In tale tessuto narrativo essenziale s'inseriscono con sapiente funzionalità sia il dramma sia l'elemento corale, a sottolineare — rispettivamente — il momento cruciale della storia della salvezza (sez. VII) e la validità universale della sua realizzazione.

TERESA PÀROLI
Università di Roma

SUMMARY — The Anglo-Saxon poem, *Christ*, has been the subject of considerable scholarly analysis in the last thirty years, but keen interest was shown in the work as early as the second half of the

viduale in *Chr III* 1316-26, dove si usa la terza persona singolare e si passa alla prima plurale solo per considerazioni più generali (1327 sgg.). I vv. 1379-1514 contengono un lungo discorso di Cristo al singolo uomo (« come se [Cristo] ad uno parlasse e tutto intendesse / il popolo peccatore » 1377-8a), per ricordargli che ogni momento della storia (dalla creazione, all'incarnazione, alla Croce, all'Ascensione) ha costituito un progetto e un'offerta di salvezza. Solo negli ultimi versi (1499-1514) si passa dal 'tu' al 'voi', poiché il Cristo si rivolge collettivamente al gruppo di coloro che hanno rifiutato il precetto dell'amore fraterno e devono perciò affrontare l'eterna punizione.

nineteenth century. Recent research has focused on points of detail such as emphasis on specific passages and suggestions for sources and interpretations of particular verses. The complex questions emerging from a study of the work as a whole tend to be avoided. In the same time, it is no longer fashionable to argue in favour of a single author (§ 1).

The present article deals solely with *Christ I*. A few verses seem to be lacking at the beginnings of the first section of that part. The lyrical character of all twelve sections is now wrongly stressed by critics, who seem to consider the poem as separate and loosely structured hymns, devoid of any *leit-motiv*. But the style of poem does not differ in its main elements (formulae, variations, *kenningar*) from the epic style of other Anglo-Saxon compositions, so that an isolation of *Chr I* based on stylistic statements is due to a confusion between the style and the 'poetic tone' (§ 2).

The central theme of *Chr I* is Christ's Incarnation, as it emerges from different levels of analysis (§ 3). From a lexical point of view, the terms 'mystery', 'true mystery' recur at regular intervals in the even-numbered sections of the poems and in the central one, the VII section, where it is always referred to as the mystery of Incarnation (§ 3.1). In the thematic structure of *Chr I* (§ 3.2), the motive of the Incarnation is developed in its biblical and theological implications: the invocation of Christ as 'wall-stone' (section I); manner of salvation (II); elected place for Christ's coming (III); first mention of the mystery of Mary's conception (IV); generation of the Son by the Father and descent of the Word to this world (V); messianic prophecies and the eschatological promise (VI); the historical realization of Christ's Incarnation (VII); the connection between the generation by the Father and Mary's conception (VIII); the angel's Annunciation and the revelation to Isaiah on Incarnation (IX); the divinity of Christ and the imploration for his coming (X); generation of the Son and praise to him, who promises men that they will dwell 'in the joy of the land of the living' (XII).

That structure shows a gradation (§ 3.3), that reaches its peak in the VII section and is realized through climax and chiasmus. On the contrary, a horizontal trend is typical of the word 'mystery', of the mentions of prophets (sections III, VI, IX), of the human chorus, which increases the frequency of its invocations in the last part of the poem. The division of *Chr I* is typically symbolic and is based on numbers 3 and 4, on their addition and product (7 and 12). The interpretation of its symbolism, according to the patristic learning utilized by Bede, agrees with the implications of the thematic structure of the poem: the Incarnation — both centre and accomplishment of history — offers the possibility of salvation to the whole of humanity and changes anxiety for the future into an urgent demand for mankind's conversion.

The intentional unity of *Chr I* emerges from the perfect connection between thematic structure and number symbolism (§ 3.4). The author makes use of different sources but only in order to attain his purpose.

The choral element in addition to drama (section VII) is present in the epic fabric (§ 4): the coexistence of three attitudes of a poet to his subject-matter has already been noted by Aristotle in his *Poetics*. The human chorus, which uses the first person plural in its interventions voices the pressing need of the whole of humanity. The chorus concludes and comments on the subject-matter of the different sections, acting like the chorus in Greek tragedy. The epic element is, therefore, the structure on which the Incarnation theme rests. Drama and chorus are inserted in this structure, in order to stress both the crucial moment of the history of salvation, and the universal value of its fulfilment.

STORIE DI PAROLE

1) Tedesco *Rumpel* e famiglia.

Nel *Trübners Deutsches Wörterbuch* V, p. 484 s. è trattata la voce *rumpeln*, « ein lautmalendes Wort », del quale è detto che « war in älterer Sprache und ist in den Mundarten noch heute allgemein für 'lärmen' üblich... Jetzt gilt es sonst besonders von dumpfen und doch lauten Geräuschen », col sostantivo *Gerumpel* per cui è dato l'esempio *Das Gerumpel der Bassgeige*. Il valore del verbo è conservato nell'aggettivo *rump(e)lig* 'dauernd rumpelnd', del quale però è detto anche: « Vor allem ist es (anschliessend an *Gerümpel* und *Rumpelkammer*) 'unordentlich verfallen' » (con esempio più antico del 1885).

Proseguendo, il *Wörterbuch* passa a trattare *Gerümpel*, « eine umgelautete Nebenform von *Gerumpel* », che nel XVIII secolo aveva il valore di 'chiassoso, rumoroso'. Ma « heute gilt es nur noch von wackligem, unordentlich zusammenstehendem Gerät... Danach wird es zu 'Plunder' », con esempio del 1940.

Ma « es findet sich vor allem in der *Rumpelkammer* », e questo composto è il più antico dei termini in cui il significato di 'ciarpame' compare: « Das R. ist zuerst aus Frankfurt a. M. 1775 belegt: « ein Kehrrechtfass und eine *Rumpelkammer* » (Goethe, *Urfaust* 229), seitdem immer häufiger ». Mi pare che da tutto ciò debba ricavarsi la seguente storia: il significato più antico del verbo è 'lärmen', del sostantivo è 'fracasso, rumore'; quello di 'Plunder' per *Gerümpel* è dovuto all'influsso di *Rumpelkammer* dopo che questa parola ha acquistato grazie a Goethe il valore di 'ripostiglio, deposito del ciarpame domestico'. E allora si presenta la domanda: come è giunto Goethe a dare

questo valore alla parola, o magari a foggare questo composto sinora inesistente nella lingua?

A mio parere si tratta di una formazione riecheggiante nel primo termine l'inglese *lumber* di *lumberroom* che è l'equivalente di *Rumpelkammer* e che ha la sua origine in *Lombard*, secondo che leggo nella nota di M. Praz al verso I, 1, 59 del *Volpone* di Ben Jonson¹: *yet drinks the lees of Lombard's vinegar*, detto di un vino senza alcun valore: « *Lombard*: dal senso etimologico passò a designare soprattutto quei continentali che esercitavano la professione di banchiere, cambiavalute e prestatore su pegni, indi il luogo stesso in cui tal professione s'esercitava... Da *Lombard* viene *lumber*, originariamente nel senso di bottega di prestatore su pegno, poi complesso di oggetti messi da parte o scartati (onde *lumber-room*, stanza di sgombero, stanza degl'impicci), e quindi cianfrusaglia ».

2) Inglese *to jump* e affini.

Nello *Sprach-Brockhaus* è registrato un verbo bassotedesco *jumpen* 'springen'; ad esso certo corrisponde il *gumpen* tedesco superiore 'hüpfen, hopfen' registrato senza commenti nello stesso dizionario, il quale per *jumpen* esprime l'opinione che si tratti di prestito dall'inglese, quindi da *to jump*. Bisognerà precisare: se *jumpen* è dall'inglese, il *j-* (*dž*) di questo sarebbe stato sostituito in bassotedesco da *ġ*, a meno che l'imprestito sia avvenuto attraverso la scrittura. In inglese *to jump* è attestabile a partire dal XIV secolo secondo lo Skeat che però parla di origine bassotedesca o scandinava, citando fra l'altro lo svedese dialettale *gumpa* e il medio altoted. *gumpen*. L'alternanza *i: g* è quella sorta inizialmente avanti vocali palatali e poi diffusasi fuori di questa posizione, per cui voci con originario *j* hanno introdotto in suo luogo *g*; meno spiegabile è nell'interno delle lingue germaniche quella *ġ: ĵ*. Perciò riter-

¹ BEN JONSON. *Volpone*, Testo riveduto con traduzione a fronte, introduzione e note a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1943.

rei probabile una doppia origine, in inglese e in bassotedesco, la quale ci dia ragione di tale alternanza; e qui oserò pensare a duplice ingresso di un latino volgare **jumpare* quale viene posto nel REW di Meyer-Lübke 4613 sulla base di ant. logudorese *iumpare*, campidanese *džumpai*, reatino *dzompà*, napoletano *dzumbà*, valtellinese *tzumpà* cui aggiungerò lo *zompà* (*ts-*) che ho sentito a Roma sin dalla mia infanzia. In territorio francese il REW adduce i derivati *jumpla* bearn. *yumpla* 'dondolare', il franc. merid. *jumpladero* 'dondolo'. Penserei pertanto a penetrazione nell'ingveone di **jumpare* con *ĵ* conservato in epoca assai antica, mentre la forma con (*d*)*ž-* sarebbe entrata nell'inglese attraverso qualche dialetto francese (normanno). A ogni modo, mi pare basti il detto per escludere che l'ingl. *jump* sia di natura onomatopeica, come si legge nei vari *etymologica*.

Per finire: non ricordo più chi espresse or è molto tempo l'ipotesi che il lat. *triumpe* fosse in realtà un **trijumpe*. Che *io triumpe* (fonte di *triumphus*) rappresenti il greco *θριαμβος*, passato forse attraverso l'etrusco, mi pare indiscutibile (cfr. i miei *Testi latini arcaici e volgari* A 2 ad v. 16); non sarei però alieno dal ritenere che il vocalismo (*u* per *a*) sia stato provocato dall'indigeno **jumpāre*.

3) Un nome del burro.

Nel mio articolo *Ancora sull'iscrizione tracia da Ezero-vo* ('Rend. Ist. Lomb.' 110, 1976, pp. 11-15) riconoscevo nel *νησχο* di tale iscrizione il dativo singolare (con *-ō* da *-ōi* come p. es. lat. *populō* da *populōi* e gr. *θεῶν* da più antico *θεῶνι*) di un tema *nesko-* 'ninfa' o simili ritornante nel *Nesca*, plur. *Niscas* che indica la ninfe locali in iscrizioni su lamine di piombo gettate nelle fessure di rocce onde scorre l'acqua di una fonte terapeutica ad Arles sur Tech nei Pirenei orientali, su cui informa J. Corominas, *Les Plombs Sorothaptiques d'Arles* ('Zeitschrift für Romanische Philologie' 91, 1975, pp. 1-53), il quale richiamava il basco *neska*, guascone pirenaico *nesco* 'ragazza'; e questa

equazione traco-pirenaica giustificavo con l'arrivo nella penisola iberica di una alluvione indeuropea (protosanscrita) che il Corominas nell'articolo citato chiama sorothaptica in quanto proveniente dai campi d'urne (*Urnenfelder*, gr. $\sigma\omicron\rho\acute{\omicron}\varsigma + \theta\acute{\alpha}\pi\tau\omega$) e che era stata postulata da studiosi come il Bosch-Gimpera. Mi è grato indicare ora come fonte di informazioni preziose su di essa l'articolo di J. C. Dragan, *Tartessos - une cité thrace en Ibérie*¹ in cui l'A., per cui sono « Traci » i portatori di germi linguistici e culturali indeuropei partiti dalle regioni danubiane, parla di tali Traci nella penisola iberica e in particolare a Tartesso.

Orbene, io credo che questi rapporti correnti fra Iberia ed Europa orientale possano illuminarci sulla preistoria del nome spagnolo del 'burro', *manteca* (dove l'ital. *manteca*, ecc.). Ne parla a lungo J. Corominas nel suo *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* III, pp. 242-245, concludendo che si tratta in spagnolo, e nel portoghese *manteiga*, catalano *mantega*, di voce preromana, ma che « queda la duda acerca del pueblo preromano a que pudo pertenecer *manteca*. Imposible responder en forma concluyente si fué de lengua afín al ibero, al vasco, o bien de idioma indoeuropeo, sea el celta u otro », ma cita lo Schuchardt ('*Zeitschrift für Rom. Philologie*' XIII, p. 531-2) e il Baist ('*Romanische Forschungen*' I, p. 442-3) i quali fecero ricorso alla radice indeuropea **menth-* 'frullare' (in sanscr. *mánthati* slavo *mętq* 'agito'), da cui sanscr. *manthaja* 'prodotto del frullare; burro', lo slavo *smetana* e il lituano *smetona*. A chiarire i rapporti occorrerà subito precisare che il lit. *smetonà* 'panna' è dal bielorusso *smetána*, cfr. Fraenkel, *Lit. etym. Wb.* II, p. 844; quanto alle parole slave corrispondenti, cfr. Vasmer, *Russ. etym. Wb.* II, p. 672 s., s. v. *smetána*, il quale per l'assenza di nasalità in ucraino *smetána* e polacco *śmietana* sarebbe propenso a partire da forme senza nasale, cita però il rumeno *smîntînă* e l'istrorumeno *smîntîră*, termini certo di origine slava che attestano la presenza antica della nasale, per cui « an-

¹ Pubblicato come fascicolo distribuito ai convenuti al Deuxième Symposium International de Thracologie (Roma, 12-15 novembre 1979).

dere [Miklosich, Berneker, Trautmann] setzen wegen der rumän. Formen ein *sűmętana* an und verknüpfen es mit abg. *mętq, męsti* 'rühren', il che mi sembra più che giustificato; la scomparsa della nasale può essere attribuita a dissimilazione col *-na* del suffisso, e anche a secondaria etimologia popolare che riattaccava la parola a *smetati* 'mescolare'; *sű-* è naturalmente la nota preposizione con valore terminativo. Credo pertanto che i confronti istituiti da Schuchardt e Baist siano più che giustificati. In particolare vorrei osservare:

mant- presuppone un ie. **męth-* o **month-*; comunque con *a* andrà confrontato l'osco *mamphur* (onde it. *mánfano*) 'un pezzo del banco di tornitore' e il lat. **mandar-* continuato nel provenzale *mandre* 'asta della bilancia', franc. *mandrin* 'un pezzo del banco di tornitore' (cfr. la mia *Grammatica latina*⁴, 1974, p. 57 §100). Il che può significare che forse la radice **menth-* aveva accanto a sé una variante **manth-*. A ogni modo, la radice conta fino a un certo punto; più interessanti sono le parole riferentisi al burro. E in sanscrito troviamo:

- manthá-* 'frullino per fabbricare burro';
- manthaka-* 'fabbricante di burro';
- manthaja-* m. 'burro';
- manthana-* 'frullino pel burro', f. *manthanī* 'recipiente pel burro';
- manthara-* m. id.
- manthāka-* e femm. *-ikā* 'frullino pel burro';
- manthinī-* 'recipiente pel burro'.

Di tutte queste forme la più interessante è *manthaja-* che può corrispondere esattamente alle forme con *g* portoghese e catalana, nel qual caso sarebbe da pensare che lo sp. *manteca* deve il suo *c* a una secondaria sostituzione di suffisso. Naturalmente in tal caso è più naturale respingere l'ipotesi per cui *manthaja-* sarebbe un composto di *mantha-* 'il frullare' e *ja-* (rad. *jan-*) 'prodotto'. Concludendo, ci troveremo di fronte a un termine proprio della cultura pastorale indeuropea, tratto dalla radice indicante il 'frullare' e che potremo ricostruire come **mo/antheĝo/ā*, ac-

canto a cui stavano altre formazioni dalla stessa radice quali troviamo nelle lingue slave; la corrispondenza sanscrito-iberica rende improbabile che la lingua preromana cui risalgono le forme iberiche sia una lingua preindeuropea d'Europa. Comunque non sarebbe da escludere il sospetto che si tratti in origine di un « Wanderwort » eurasiatico raccostato nelle lingue indeuropee alla indigena radice **menth-*.

VITTORE PISANI
Università di Milano

A NOTE ON PEER GYNT IN EGYPT

On 2 June 1852, Ibsen reported back from Copenhagen to the management of the Bergen Theatre that he was forwarding a number of books, receipts and other documents relating to his current study tour of the Danish and German theatre. One of the items he lists in his letter is "a copy of *Billedgalleri*". In the body of his letter he goes on to elaborate a little on the nature of his purchase:

Det medfølgende Billedgalleri har jeg kjøbt omendskjønt Theatret næppe vil faa noget stadigt Brug for samme, ialfald ikke forinden man kommer saa vidt, at man kan give større Stykker hvori Maskeoptog o. s. v. forekomme. (Skulde « Scheik Hassan » sættes til Opførelse, saa har man i Billedg: den fornødne Veiledning med Hensyn til Dragter).

The work in question, in its completest form, is a publication in three volumes: *Fuldstændigt Billed-Galleri over alle Nationer i Afbildninger med udførlig Beskrivelser*, udarbeidet after de bedste og nyeste engelske, franske og tyske ethnographiske Verker af J. R. Reiersen, Kjøbenhavn. Vol. I 1834, ed. Reiersen; Vol. II, 1836, ed. Erich Ch. Monrath; Vol. 3, 1837, ed. Erich Ch. Monrath. It is not clear from Ibsen's letter whether all three volumes of the work were sent back from Copenhagen to Bergen, or only the first of the volumes. What is nevertheless now beyond doubt is that, subsequent to his return from this study tour of 1852, Ibsen devoted close attention to at least Volume I of this work; and that he made copied drawings, in pencil, of three illustrations from that particular volume:

Tafel 1: 'Türkischer Kaiser'
Tafel 1: 'Sultanen'
Tafel 17: 'Vornehmer Birman'

The first of these drawings came to light in 1956 among the papers of H. Scheibler in Universitetsbiblioteket, Oslo (MS fol. 1908: 2 Bilag); it was exhibited in the Minneutstilling in Oslo that year, and catalogued there as "Tegning av en mann i tyrkisk kostyme" (Katalog, *Minneutstilling Henrik Ibsen*, UB Oslo, 1956, item 133). The second and third of the above-listed drawings came to light in 1972, in private possession in Oslo. It was then it was realized that all three drawings were copies of illustrations in *Billed-Galleri*, with the titles as shown; photocopies of them are held in UBs Håndskriftsamling MS 8° 2803.

When therefore in *Peer Gynt* — rather improbably motivated, as are of course so many things in Act IV of that work — Ibsen contrives a series of events the result of which is to leave Peer dressed up as a Turkish Emperor, the inspiratory source may very plausibly be traced to *Billed-Galleri* and to Ibsen's evident interest in the Turkish imperial costume illustrated there. First, in a very brief scene set in a Moroccan camp on the edge of the desert, a slave appears to bewail the theft of "the Emperor's sacred garment: EN ANDEN SLAVE (kommer og sønderriver sine klæder): Kejsereens hellige dragt er stjålet". Then, shortly afterwards, comes the short scene between EN TYV OG EN HÆLER in which they are seen "med kejsereens hest og klædning"; these the two thieves leave behind in their panic flight. Peer thereupon finds the garment, pulls it on over his Western clothes, regards himself and comments: "Sir Peter - og Tyrk fra top til rod". It is then as a Turkish Emperor he is dressed for all his scenes with Anitra until — following her desertion of him — he takes off his turban, throws it away, and "trækker tyrkekklæderne af, stykke for stykke. Tilsidst tager han sin lille rejsehue op af frakkelommen, sætter den på, og står atter i sin europæiske dragt". It is natural to suppose that both the invention of these scenes and their general shaping owe something to the continuing mental image Ibsen must have carried with him of the "Türkischer Kaiser", whose

costume he had copied from the *Billed-Galleri* many years earlier.

Less obviously demonstrable but not wholly unpersuasive is a possible connection between Vol. II of *Billed-Galleri* and some of the other elements out of which Ibsen compounded Act IV of *Peer Gynt*. Certainly, this volume (and especially pp. 12-75) contains extensive passages devoted to aspects of Egyptian history and ethnography which in their sum immediately recall the range of reference which Ibsen built into this section of his dramatic poem: reference to the role and status of the Fellaah (pp. 19 ff.), to the god (but not the King) Apis (pp. 50 ff.), to the significance of mummies and mummification in Egypt (pp. 51 ff.), to the Sphinx and the statue of Memnon and his legendary birds (pp. 64 ff.).

When Ibsen's Fellaah describes himself as

... En sulten lus!
Jeg har nok med at holde min hytte
ryddelig for rotter og mus

he echoes the description of the Fellaah's social and economic status in *Billed-Galleri* (II, p. 19): "De Førstnævnte [Fellaahs], som tidligere vare frie, oplyste og modtagelige for enhver Cultur, ere nu et elendigt Folk, uvidende, overtroiske, uendelig dybt sunkne og udartede". The same passage in the book goes on to describe their general dishonesty and their trick of selling spurious mummies to gullible tourists — an account that suggests a possible new dimension of meaning to the scene between Peer, Begriffenfeldt and the Fellaah who carries what is alleged to be the mummy of King Apis on his back:

'De ere Mestere i alle Slags Skjælmstykker, stjæle med Fødderne, naar man holder Øie med deres Hænder, og forstæ med en mageløs Hurtighed at nedgrave de Gjenstande i Sandet, som de have bemægtiget sig. Europæernes Smag for Mumier og Oldsager aabner en rig Mark for deres bedrageriske Virksomhed. Antiker, som de først igaar forfærdigede af Leer eller Pap, falbyde de idag som

kostbare Mindesmærker fra Pharaernes Tider; af Mumielevninger forstaae de igjen at forfærdige saa skønne Mumier, at selv Kjendere skuffes og købe dem med Begjærlighed, og først ved at adskille dem, finde de — et Bundt Straae'.

There is a certain measure of correspondence between Ibsen's stage directions for the scene at the Sphinx:

(Ved landsbyen Gizeh. Den store Sfinx udhuggen af klippen. Langt borte Kairos spir og minaretter).

and the account in *Billed-Galleri* (II, pp. 63-64):

I nærheden af Pyramidegruppen ved Ghizze findes dein uhyre, af et eneste Klippestykke udhuggede Sphinx... Udsigten fra Hovedet af denne Sphinx skal være overordentlig malerisk... Cairo straalere, udbredt i en Trylleglands...

Finally, that well-known moment in the drama when the ability of the Sphinx to respond (in German) to Peer's question is explained by the appearance of Begriffenfeldt who steps out from behind the Sphinx is amusingly anticipated by a passage (II, p. 66) in *Billed-Galleri*. There the author discusses possible explanations for why the Memnon statue makes the sounds traditionally attributed to it, and reports (though in order himself to reject) the explanation given by a recent English traveller who ascribed the sounds to the work of a man, concealed within the recesses of the statue, who at certain times of the day would beat on a resonant stone with an iron bar:

'Hvad den nyeste engelske Reisende, Wilkinson, fortæller om Memnonstøtten, er aabenbar urigtigt. Han vil nemlig have udfundet, at den underfulde Harmoni, hvorved denne Støtte er bleven saa berømt, frembringes ved en klingende Steen i dens uhyre Sider. En Mand, skjult i en indre Nische, slaer paa visse Timer af Dagen med en Jernstang paa denne Steen, og frembringer derved den hemmelighedsfulde Klang, der vakte et overtroisk, uvidende Kolks Forbauelse'.

JAMES MCFARLANE
Università di East Anglia,
Norwich

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli