

ISSN 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
SEZIONE GERMANICA
(Nuova serie)

Direttore: FERNANDO FERRARA.

Redazione: Raffaella Del Pezzo, Teresa Gervasi, Cristina Vallini.

Segreteria di redazione: Giovanni Chiarini, Jeannette Koch, Maria Rosaria Saquella, Hannelore Maass.

Consulenti scientifici: Ludovica Koch, J. Hendrik Meter, Pier Giuseppe Scardigli, Luciano Zagari.

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di 3 fascicoli.

I,3

1991

INDICE

ARTICOLI

- Mirarchi Giovanni, 'L'Errante' ags., v. 98 «weal wundrum heah, wyrmlicum fah» pag. 7
J. Hendrik Meter, *Poésie et politique dans l'amitié de deux humanistes néerlandais du dix-septième siècle: Daniel Heinsius et Hugo Grotius* » 21
Helmut Moysich, *Die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Zerstreuung. Goethes italienische Disgressionen* » 57
Ingrid Hennemann Barale, *Il concetto di «soggetto» nella teoria proromantica del romantico* » 75
Raffaele Oriani, *Corporalità e identità: note al 'Wotruba' di Canetti* » 99
Friedrich Neubarth - Martina Wiltschko, *Zur Syntax des Präfixes «be-» im Deutschen* » 119

DIBATTITI

- Enrico De Angelis - Tito M. Tonietti, *Sull'utilizzabilità della teoria delle catastrofi in questioni di storia letteraria* » 141

RIASSUNTI » 155

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO » 161

CAMBI » 163

INDICE DELL'ANNATA » 169

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

AION

FILOLOGIA GERMANICA
STUDI NORDICI, STUDI NEDERLANDESI
STUDI TEDESCHI

FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

Nuova Serie I, 3



FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
NAPOLI 1991

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

Anno 1991



FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

NAPOLI 1991

ARTICOLI

Nonostante l'alto numero di articoli pubblicati in questo volume, la ristrettezza delle pagine ha reso necessario limitare il numero di articoli per numero di volume. Per questo motivo, alcuni articoli sono stati pubblicati in un numero supplementare, che sarà distribuito separatamente.

Il presente volume è dedicato alla memoria del professor ... che ha dedicato tutta la sua vita allo studio e alla ricerca. La sua opera è stata di grande valore e ha contribuito in modo significativo allo sviluppo della disciplina.

'L'ERRANTE' AGS., V. 98:
«WEAL WUNDRUM HEAH, WYRMLICUM FAH»

di
Giovanni Mirarchi
Napoli

Nonostante i vari tentativi fatti in passato per dare al verso in esame un'interpretazione convincente, o per lo meno soddisfacente, a me sembra che non sia stata ancora proposta neppure una soluzione accettabile. A dir la verità, quasi nessuno degli studiosi, che si sono interessati di questo verso, è convinto di avergli dato un'interpretazione definitiva. Infatti, molti traduttori hanno reso questo passo problematico con l'espressione «ornamented with serpentine figures», seguita da un punto interrogativo¹.

In un periodo piuttosto recente, French ipotizza, cosa non molto convincente, che si sia trattato di un muro di legno di una costruzione del periodo anglosassone e che, sulla superficie esterna di esso, l'errante «saw in his imagination the channels and passages cut by engraver beetles and

¹ W.H. French (*The Wanderer 98: wyrmlicum fah*, «M.L.N.», 67, 1952), nella nota a p. 526, cita diversi studiosi che danno questa interpretazione. C. Dean (*Weal Wundrum Heah, Wyrmlicum Fah and the Narrative Background of The Wanderer*, «Modern Philology», 63, 1965-66, p. 141) scrive: «Translators of the poem on the whole are content to translate line 98 literally as 'a wall, wondrous high, covered with serpent shapes' and give no further explanation». In un periodo successivo, sostanzialmente la stessa resa viene riproposta dal *Sweet's Anglo-Saxon Reader* (rev. D. Whitelock, Oxford, 15th edn., 1967, p. 276) e da T.P. Dunning and A.J. Bliss (*The Wanderer*, ed., London, 1969, p. 74). Più recentemente, S.A.J. Bradley (*Anglo-Saxon Poetry*, Dent: London, Melbourne and Toronto, 1982, p. 324) accetta questa interpretazione, traducendo lo stesso verso in esame con 'a wall, remarkably high, painted with serpentine patterns'.

their larvae»². Bowen, a sua volta, ritiene che nel passo in esame si tratti di un monolito, usato come lapide funeraria, e che l'ornamento sulla pietra consisterebbe in «the maggot like pattern decoration of Neolithic burial monuments common throughout Britain»³. Dean, invece, avanza l'ipotesi, neppure questa accettabile, che sia stato l'errante a seppellire il suo signore e a innalzare per lui, nel luogo della sua sepoltura, un tumulo di circa tre metri e mezzo di altezza⁴, attorno al quale egli stesso avrebbe costruito un muro con delle pietre, di cui, «some at least» presentavano «carved ornamentation»⁵.

Leslie continua a insistere sull'idea che l'espressione in esame farebbe riferimento «to a serpentine motif». A suo avviso, si tratterebbe di una decorazione in basso rilievo, incisa sul muro, simile a quegli ornamenti e fregi, usati dai Romani e da altre popolazioni dell'Europa occidentale⁶. Millns suggerisce che il muro qui menzionato potrebbe essere una delle costruzioni, a lisca di pesce, costruite dai Romani. Egli così spiega la sua ipotesi: «The zig-zag patterns created by laying thin bricks or tiles along opposite diagonals on each alternate horizontal course resemble a series of snakes climbing the whole wall. The decorative motif is not on the wall, but more strikingly in the wall, part of its very fabric»⁷. Quindi così conclude: «Thus the herring-bone

² Op. cit., p. 527.

³ R.O. Bowen, *The Wanderer* 98, «Explicator», 13, 1955, Item 26.

⁴ Dean ritiene che possa trattarsi di una costruzione analoga a quella descritta nel *Beowulf* e rappresentata da F. Klaeber nella figura 5, a p. VII della sua terza edizione di *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Boston, 1950. Dean fa notare che: «Here a drawing shows a mound perhaps some twelve feet high». (Op. cit., p. 143).

⁵ Ivi.

⁶ R.F. Leslie (*The Wanderer*, ed., Manchester, 1966, pp. 86-87) scrive infatti: «The phrase would appropriately describe a serpentine motif, possibly in the form of a frieze, carved in relief, and the effect of light and shadow produced by the relief would account for the use of *fah*, 'variegated'. Serpents and serpentine sea-beasts were favourite decorative motifs in Roman stone bas-relief and friezes, particularly in Western Europe».

⁷ Tony Millns, *The Wanderer* 98: 'weal wundrum heah wyrmlicum fah', «R.E.S.», 28, 1977-78, p. 434.

pattern of the wall suggests serpent-shapes, which in turn suggest the remembrance of the dead who fell beside the wall»⁸.

Frankis, a proposito dello stesso passo, scrive: «The reason for mentioning a decorative motif at all remains thoroughly obscure»⁹. A mio avviso, come vedremo sotto, non solo non c'è qui alcuna menzione del motivo decorativo, ma non c'è neppure alcun riferimento ad esso. In ogni caso, a quanto pare, l'espressione in esame non solo è stata nel passato, ma continua ad essere, ancora oggi, «a puzzle», come è stata definita da Hume¹⁰ una ventina di anni fa.

Nel cercare di risolvere questo «puzzle», terrò presente, come mi sembra di dovere in casi come questi, il testo e contesto di tutta l'opera ags., in cui è documentato il passo in esame. Comincio col dire che, ad una lettura attenta di *The Wanderer*, a me risulta corretta la posizione di Lumiansky¹¹ e di Greenfield¹², i quali affermano che il poeta, nella sua composizione, dà la parola ad un solo uomo. A quest'uomo viene attribuito dallo stesso poeta, nell'epilogo della sua composizione, l'epiteto di *snottor on mode* 'saggio nella

⁸ Ib., p. 438. A dire il vero, i passi citati da Millns, presi dalla letteratura anglosassone, per provare che il serpente viene usato come «a symbol of the world of the dead» (ib., p. 437) non sembrano comprovare la sua tesi, giacché i serpenti menzionati in *Cristo e Satana*, in *Giuditta* e nominati anche da Ælfric debbono essere considerati come strumento di punizione per i cattivi, condannati, tra l'altro, al fuoco dell'inferno. In *The Wanderer* si tratta, invece, di eroi, di persone che hanno dimostrato tanta fedeltà e coraggio, al punto da sacrificare la loro stessa vita per il loro Signore.

⁹ P.J. Frankis, *The Thematic Significance of enta geweorc and Related Imagery in The Wanderer*, «Anglo-Saxon England», 2, ed. Peter Clemoes et al., Cambridge, 1973, p. 268.

¹⁰ Kathryn Hume, *The Concept of the Hall in Old English Poetry*, «Anglo-Saxon England», 3, ed. Peter Clemoes et al., Cambridge, 1974, p. 70, n. 1. La sua proposta di soluzione, tuttavia, «is not particularly convincing», come giustamente fa notare Millns (op. cit., p. 431), giacché per lei l'espressione in esame è nient'altro che «a vivid response to the effects of storm».

¹¹ R.M. Lumiansky, *The Dramatic Structure of the Old English Wanderer*, «Neophilologus», 34, 1950, p. 105.

¹² S.B. Greenfield, *The Wanderer; Reconsideration of Theme and Structure*, «JEGPh», 50, 1951, p. 464.

mente' (v. 111). Che l'errante, cioè la persona, a cui il poeta dà la parola nel suo poema, sia sapiente e assennato, risulta chiaramente, d'altra parte, anche dalle riflessioni che lo stesso errante fa nel corso della composizione. Non c'è dubbio, tuttavia, che, nell'opera anglosassone, il «saggio» recita ciò che il poeta gli fa dire. Questi ha, certo, una tesi da dimostrare, per comprendere la quale, è necessario, prima di ogni altra cosa, leggere attentamente quanto egli stesso afferma nel prologo del poema.

Innanzitutto, non deve sfuggire che, già con la prima frase della composizione, il poeta descrive il frequente rapporto tra l'uomo solitario (*anhaga*, v. 1a) e Dio, il quale con frequenza (*oft*, v. 1a) gli concede, anche in mezzo alle più dure difficoltà della vita di esule, la sua grazia (*are*, v. 1b), dimostrandogli la sua bontà (*miltse*, v. 2a):

vv. 1-5a Oft him anhaga are gebideð,
 Metudes miltse, þeah þe modcearig
 geond lagulade longe sceolde
 hreran mid hondum hrimcealde sæ,
 wadan wræclastas¹³.

A questi versi introduttivi, che già danno un tono religioso¹⁴ al poema, ne seguono altri che richiamano alla mente alcuni concetti, contenuti e sottolineati, anch'essi, nella Bibbia:

vv. 6-7 Swa cwæð eardstapa, earfeþa gemyndig,
 wrapra wælsleahta, winemæga hryre¹⁵.

¹³ 'Spesso l'uomo solitario sperimenta la grazia e la benevolenza di Dio, anche se a lungo, con cuore afflitto, deve remare faticosamente con le mani su un mare gelido, battere le vie dell'esilio'. Per i riferimenti ai poemi ags., uso *The Anglo-Saxon Poetic Records, A Collective Edition* di G. Ph. Krapp and E. Van Kirk Dobbie, voll. I-VI, New York, Columbia University Press, 1931-1953. *The Wanderer* si trova documentato nel vol. III, a p. 134.

¹⁴ I concetti di misericordia, di benevolenza e di bontà di Dio sono ampiamente documentati nella S. Scrittura. Cf., per es., Gioele 2,13: «Egli (Dio) è misericordioso e benigno, tardo all'ira e ricco di benevolenza e si impietosisce riguardo alla sventura». Le citazioni della Bibbia sono prese da *La Sacra Bibbia*, Edizione ufficiale della CEI, Edizioni Paoline, 1981.

¹⁵ 'Così parlò un pellegrino sulla terra, avendo in mente le tribolazioni, i violenti assalti dei nemici e la perdita degli amati familiari'.

Infatti viene introdotto qui un pellegrino sulla terra (*eardstapa*, v. 6a), uno dei tanti uomini di questo mondo, considerati pellegrini e forestieri nel libro sacro¹⁶. Questo forestiero lamenta gli affanni che egli, come del resto ogni uomo¹⁷, deve affrontare durante la vita terrena.

Subito dopo il prologo, il 'saggio', inizia il discorso presentandosi, fin dalle prime battute, come un uomo solitario (*ana*, v. 8a). Dopo un breve passo di carattere gnomico (vv. 11b-18), l'errante descrive ampiamente le dure prove della sua vita, le sofferenze per la perdita dei suoi cari e del suo benevolo signore. Dopo alcuni versi, che indicano il comportamento da tenersi da un uomo sapiente durante la sua vita terrena (vv. 65b-72), il 'saggio' continua il discorso invitando ogni persona assennata a riflettere sulla brevità della vita umana e sulla transitorietà delle cose di questo mondo. Questi stessi concetti sono documentati, oltre che nel Salmo 48 (49), dove l'autore si presenta pure come un uomo 'saggio'¹⁸, anche in molti altri passi della S. Scrittura¹⁹.

Non solo tutti i beni del mondo saranno distrutti, ma anche i muri delle abitazioni degli uomini sono destinati a rimanere abbandonati ed esposti per sempre alle intemperie. Difatti l'errante invita ogni uomo saggio a riflettere:

73b hu gæstlic bið,
 þonne ealre þisse worulde wela weste stondeð,

¹⁶ Cf., per es., il Salmo 38 (39), 13: «Ascolta la mia preghiera, Signore, porgi l'orecchio al mio grido, non essere sordo alle mie lacrime, perché io sono un forestiero, un pellegrino come tutti i miei padri»; I Pt 2, 11: «Carissimi, io vi esorto, come stranieri e pellegrini, ad astenervi dai desideri della carne, che fanno guerra all'anima». Cf., inoltre, I Pt 1, 17.

¹⁷ Cf., per es., il Salmo 89 (90), 10: «Gli anni della nostra vita sono settanta, ottanta per i più robusti, ma quasi tutti sono fatica, dolore; passano presto e noi ci dileguiamo».

¹⁸ Difatti il Salmista così scrive al v. 4: «La mia bocca esprime sapienza, il mio cuore medita saggezza».

¹⁹ Per esempio, nello stesso salmo 48 (49) leggiamo inoltre: «Vedrà morire i sapienti; lo stolto e l'insensato periranno insieme e lasceranno ad altri le loro ricchezze. Il sepolcro sarà loro casa per sempre, loro dimora per tutte le generazioni» (vv. 11-12). D'altra parte lo stesso Gesù ha detto: «Il cielo e la terra passeranno, ma le mie parole non passeranno» (Mc 13, 31).

swa nu missenlice geond þisne middangeard
winde biwaune weallas stondaþ,
hrime bihrorene, hryðge þa ederas²⁰.

Al v. 85b del poema viene menzionato di nuovo Dio, non tuttavia con l'epiteto di *Metud* 'Essere Supremo', come al v. 2a, ma con l'attributo di *ælda Scyppend* 'Creatore degli uomini', con cui viene messo in risalto il rapporto di causa ed effetto tra Dio e l'umanità. Con l'uso, al preterito, del verbo *yþan* 'devastare', come prima parola dello stesso verso, dove si afferma che lo stesso Creatore devastò (*ypde*) la dimora terrena, sembra che il 'saggio' voglia sottolineare la volontà del Signore a far sì che, come d'altronde è chiaramente espresso nel testo sacro²¹, la vita umana in questo mondo sia breve e le cose effimere.

I concetti sulla transitorietà della vita e delle cose umane vengono ripetuti e messi in risalto, con insistenza, nei versi 87-96, che precedono immediatamente il passo in esame, che cito qui, per esteso:

97 Stondeð nu on laste leofre dugupe
weal wundrum heah, wyrmlicum fah.

Dean scrive che la difficoltà d'interpretazione del passo in esame «does not lie in the literal sense of the words *weall* and *wyrmlicum fah* but in what they refer to»²².

A dir la verità, per quanto riguarda il sostantivo *weall*, il senso letterale è chiaro, non così per quanto concerne l'espressione *wyrmlicum fah*, che conviene analizzare nelle singole parti che la compongono.

Rivolgiamo, prima di tutto, la nostra attenzione al termine *fah*, che è l'ultima parola che costituisce l'emistichio 98b. Per Smithers questo termine ags., nel passo in esame,

²⁰ 'come sarà triste quando la ricchezza di tutto il mondo resterà abbandonata, allo stesso modo in cui ora, qua e là sulla terra, s'innalzano muri battuti dai venti, ricoperti di brina, bastioni esposti alle intemperie'.

²¹ Cf., sopra, le note 17 e 19.

²² Op. cit., p. 142.

significherebbe 'stained / coloured / painted'²³. Per Dunning e Bliss, invece, la stessa parola avrebbe, nel passo di cui si tratta, il significato di 'inlaid / decorated / adorned / patterned'²⁴. Non c'è dubbio che in diversi passi della poesia anglosassone il termine *fah* (o *fag*) ha il valore semantico indicato dagli studiosi citati sopra. Tuttavia, è opportuno fare osservare che *fah* significa, piuttosto frequentemente, nei documenti antichi inglesi, anche 'ostile', 'nemico'²⁵, termine, questo, che, a quanto sembra, come vedremo sotto, sembra adattarsi bene, sia in senso letterale che in quello traslato, al testo e contesto del passo che stiamo esaminando.

L'altro termine, oggetto di diverse interpretazioni nel nostro passo, è *wyrmlicum* (v. 98b), dativo plurale di *wyrmlíc*, il quale è, purtroppo, un *hapax legomenon*^{25b}. Chiaramente, e su questo pare che non ci siano opinioni contrarie, si tratta di un sostantivo composto da *wyrm* e *lic*. C'è una sostanziale concordanza di vedute anche sul modo di rendere i due termini che formano la parola composta in esame, giacché *wyrm* viene reso comunemente con 'serpente' o 'verme', e *lic* con 'corpo' o 'forma'²⁶. Questa traduzione dei singoli termini non solo è possibile, ma è la più naturale, dato che è basata sullo studio e sull'analisi di altri passi del *corpus poeticum ags.*, in cui sono documentati i due termini. Tuttavia, nell'interpretazione del passo in esame, viene dato generalmente, come abbiamo visto sopra, il valore semantico di 'serpente' a *wyrm* e di 'forma' a *lic*. A me sembra, invece, che, nel testo e contesto del nostro passo, sia preferibile ren-

²³ G.V. Smithers, *Four Cruces in Beowulf* in *Studies in Language and Literature in honour of M. Schlauch*, ed. M. Brahmaer et al., Warsaw, 1966, pp. 417-20. (Cito da Millns, p. 431, nota 7).

²⁴ T.P. Dunning and A.J. Bliss, *The Wanderer*, Ed. London, 1969, p. 74. (Cito da Millns, p. 431, nota 4).

²⁵ Cf., per es., *Cristo e Satana*, v. 96; *Esodo*, v. 476; *Beowulf*, v. 811 (*fag*); *Andrea*, vv. 1188 (*fag*) e 1346.

^{25b} Così viene considerato comunemente questo termine, anche se in una preghiera (cf. «Stockholm Studies in Modern Philology», n.s., 3, 1968, p. 100) ricorre l'espressione *to wyrmlíce*, anch'essa, tuttavia, di dubbia interpretazione.

²⁶ Cf., a questo proposito, per es., Dean (op. cit., p. 141).

loro cacciata da parte di Dio; nel secondo passo viene riferito ciò che è rimasto nel luogo in cui avevano lavorato i costruttori della torre di Babele, dopo il loro allontanamento da Sennar. In entrambi i casi, coloro che si sono allontanati hanno lasciato qualcosa dietro a sé. Nei vv. 97-98 di *L'Errante* ciò che resta, dopo la gloriosa dipartita degli eroi che componevano 'la cara schiera', è *weal wundrum heah* 'un muro straordinariamente alto'.

Tra le cose fatte dall'uomo, solo questo muro, menzionato al v. 98, resiste nel tempo e nello spazio, soltanto questo *weal wundrum heah* sfugge alla triste sorte di perire completamente sulla terra; e la cosa più straordinariamente meravigliosa è che esso si eleva ora e sempre in un presente eterno (*nu*, v. 97a), nella sua maestosa bellezza e nella sua sublime altezza.

Tenendo conto, quindi, del valore semantico delle singole parole, della loro struttura sintattica, del contesto in cui esse si trovano, e del contenuto dell'intera opera, a me sembra che la migliore resa dei vv. 97-98 sia la seguente: 'S'innalza ora, dietro a (= ciò che sopravvive a, ciò che resta sulle vestigia di) quella cara schiera, un muro straordinariamente alto, inattaccabile (lett.: 'ostile' = che non può essere consumato) dai corpi dei vermi'³³.

Per quanto riguarda il senso traslato, a me sembra che con il muro *wundrum heah*, con questo *weal* che dalla terra dà l'impressione di raggiungere l'altezza dello stesso cielo, si faccia riferimento a quegli eroi che hanno sacrificato la vita per il loro signore. Nel testo e contesto della composizione ags., come in tante opere medievali di argomento religioso, il principe terreno non è semplicemente uno dei tanti detentori dell'autorità in questo mondo, ma il rappresentante della stessa autorità divina, come d'altronde sta scritto nella Bibbia, a proposito di ogni autorità costituita

³³ Per comodità del lettore, cito anche qui, per esteso, i versi in esame (97-98):

Stondeð nu on laste leofre duguþe
weal wundrum heah, wyrmlicum fah.

sulla terra³⁴. Solo gli uomini nobili che servono il loro principe, e con lui lo stesso Dio, fino alla completa dedizione di se stessi, lasciano sulla terra delle vestigia indelebili e una memoria perenne; il loro eroismo è così sublime ed eccelso da meritare, oltre a un ricordo imperituro sulla terra, anche una ricompensa e una gloria eterna nell'alto dei cieli. Questi uomini con il loro esemplare comportamento si sono procurati sulla terra tesori assolutamente incorruttibili perché hanno seguito il seguente pressante invito del Divino Maestro: «Non accumulatevi tesori sulla terra, dove tignola e ruggine consumano e dove ladri scassinano e rubano; accumulatevi invece tesori nel cielo, dove né tignola né ruggine consumano e dove ladri non scassinano e non rubano»³⁵.

La mia interpretazione del passo in esame pare essere confermata dalle parole dell'epilogo, con cui il poeta, in prima persona, sembra indicare, con maggiore esattezza, la chiave di lettura dell'intera composizione. Merita di essere notato, innanzitutto, il primo emistichio del v. 112a: *Til biþ se þe his treowe gehealdeþ* 'È degno di lode colui che si mantiene fedele'. Con questa espressione il poeta sembra far riferimento, ancora una volta, alla fedeltà degli eroi menzionati sopra: il loro servizio fedele, come d'altronde il servizio fedele di qualsiasi uomo, merita elogio e ricompensa.

È ancora particolarmente degno di attenzione il periodo conclusivo dell'epilogo:

114b-115 Wel bið þam þe him are seceð,
 frofre to Fæder on heofonum, þær us eal seo fæstnung stondeð³⁶.

Anche in questi ultimi versi viene menzionato, come nel prologo, il rapporto tra Dio e l'uomo. Giacché tutto sulla terra è transitorio, il poeta conclude invitando tutti gli uomini a

³⁴ Infatti, tanto per citare soltanto una frase biblica, Paolo scrive: «Ciascuno sia sottomesso alle autorità costituite; poiché non c'è autorità se non da Dio e quelle che esistono sono stabilite da Dio» (Rom 13, 1).

³⁵ Cf. Mt 6, 19-20.

³⁶ 'Avrà benessere chi cerca per sé la grazia, la consolazione del Padre nei cieli, dove si trova per noi completa sicurezza'.

cercare la sicurezza in Dio, non nelle cose terrene. Come si vede, in questi versi conclusivi, oltre ad essere ripresi, sono pure sottolineati alcuni concetti espressi già nel prologo. Infatti, al v. 114b, viene usata la stessa parola *are* 'grazia', già adoperata al v. 1b. Non soltanto la 'grazia' di Dio deve essere ricercata dall'uomo, ma anche la sua 'consolazione' (*frofor*, v. 115a), termine, questo, strettamente collegato al valore semantico di *milts* ('bontà', 'misericordia') del v. 2a.

L'epiteto, riferito a Dio, di *Fæder on heofonum*, nel periodo conclusivo dell'epilogo (v. 115a) sembra dare forza alla mia interpretazione. Infatti il Signore del cielo e della terra, che al v. 2a viene presentato, nella sua maestà e potenza, come 'l'Essere Supremo' (*Metud*), e al v. 85b come 'Creatore degli uomini' (*ælda Scyppend*), viene indicato nell'ultimo verso come 'il Padre nei cieli', come colui, perciò, che ama, come suoi figli, tutti gli uomini, particolarmente quelli che, riponendo in lui la loro piena fiducia, lo servono fedelmente e incondizionatamente sulla terra.

Nel passo preso in esame (vv. 97-98) ricorre anche il verbo *stonðan*, il cui uso nel nostro poema merita pure di essere esaminato. Questo verbo viene adoperato la prima volta al v. 74, dove il presente viene usato con valore di futuro: qui, infatti, l'uomo saggio viene invitato a meditare sul tempo in cui la ricchezza di questo mondo resterà (*stondeð*) abbandonata. Nei vv. 76 e 87 lo stesso verbo viene usato per indicare lo stato presente di degrado e di abbandono delle cose passate. Al v. 97, come abbiamo visto sopra, il verbo *stonðan*, accompagnato dall'avverbio *nu*, indica uno stato eternamente presente. Lo stesso concetto esprime il poeta con il presente indicativo dello stesso verbo (*stondeð*) come ultima parola del nostro poema. Mentre nel prologo il poeta presenta l'uomo angustiato, costretto a percorrere le vie dell'esilio (*wadan wræclastas*, v. 5a), dove tutto è precario, nelle ultime parole dell'epilogo afferma espressamente che la completa sicurezza si trova, e si troverà sempre, nella dimora del Padre celeste.

Un altro termine che, a quanto pare, contribuisce a rendere convincente la mia tesi, è il pronome *us* 'per noi' nell'ultimo emistichio del poema. A quanto pare, siamo noi, i desti-

natari dell'opera; siamo gli uomini di ogni tempo e di ogni luogo, mentre ci troviamo nel mare burrascoso della vita, ad essere invitati a cercare la nostra sicurezza soltanto nel *Fæder on heofonum*. Gli eroi che, per essere fedeli al loro principe, cadono presso il muro e lasciano dietro a sé una costruzione eccelsa e perenne, vengono presentati a noi, così sembra, come *exemplum*³⁷: non soltanto questi uomini nobili, ma tutti gli uomini generosi e fedeli lasceranno sulla terra un ricordo imperituro e avranno una ricompensa eterna nel regno del Padre celeste.

³⁷ L'uso dell'*Exemplum* è ampiamente documentato nella poesia religiosa medievale. Cf., per es., a questo proposito, B.O. Murdoch, *The Recapitulated Fall. A Comparative Study in Mediaeval Literature*, Rodopi N.V., Amsterdam, 1974, pp. 54 e sgg.

POÉSIE ET POLITIQUE DANS L'AMITIÉ DE DEUX
HUMANISTES NÉERLANDAIS DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE:
DANIEL HEINSIUS ET HUGO GROTIUS

par
J. Hendrik Meter
Rome

0. Dans les publications sur la vie et les oeuvres de Daniel Heinsius (1580-1655) et Hugo Grotius (1583-1645) la relation entre ces deux amis, coryphées de la culture du «siècle d'or» néerlandais, a été examinée surtout du point de vue politique. Dans le cadre des événements dramatiques qui marquèrent la fin de la Trêve dans la guerre hispano-néerlandaise (1609-1621), ils prirent une position complètement opposée: Heinsius se rangea parmi les orangistes calvinistes et Grotius parmi les partisans du grand pensionnaire de la République des Sept Provinces-Unies, Johan van Oldenbarneveldt. En 1619 la disgrâce de ce dernier entraîna Grotius dans sa chute par une condamnation à la prison perpétuelle; Heinsius, par contre, chargé de la fonction de commissaire politique des Etats de Hollande au Synode national des Eglises Réformées (1618-1619), joua un grand rôle dans l'excommunication des théologiens arminiens, partisans d'Oldenbarneveldt et de Grotius. L'historiographie arminienne, qui dérive de l'*Historie der Reformatie* (1625-1643) de Geeraert Brandt¹, a propagé en conséquence une image négative non seulement du rôle politique de Daniel

¹ Voir e.a. G. Brandt, *Historie der Reformatie en andere kerkelijke geschiedenissen in en omtrent de Nederlanden*. IV, Rotterdam, 1704, p. 83.

Heinsius, mais aussi des rapports de celui-ci avec son ancien ami Hugo Grotius².

Une image plus nuancée de la vie de Daniel Heinsius a été conçue dès les années soixante par deux savants américains, Paul R. Sellin et Baerber Becker-Cantarino, qui accentuèrent l'authenticité de son calvinisme et sa modération dans les conflits théologiques et ecclésiastiques de la période de la Trêve³.

L'absence jusqu'à présent d'une recherche systématique des rapports entre ces deux humanistes est surprenante⁴, ce malgré la richesse des sources dont nous disposons: la correspondance de Grotius et les poèmes latins que les deux amis ont échangés pendant plusieurs années. En étudiant tous ces textes, j'ai été frappé par l'importance des poèmes qui fournissent des indications intéressantes sur le caractère de leur amitié. Les poèmes de ces deux maîtres de la poésie latine possèdent souvent des qualités littéraires considérables et méritent pour cela une notoriété plus large. En outre, leur poésie atteste une continuité de la tradition poétique de la Renaissance dans un milieu de jeunes protestants de l'Université de Leyde et un rajeunissement dû à leurs apports sensibles et à leurs intérêts particuliers. Ces différentes raisons m'ont porté à approfondir ces poèmes, tout en utilisant la correspondance comme source supplémentaire.

² Cette tendance caractérise la biographie de D.J.H. ter Horst, *Daniël Heinsius*, Utrecht 1934, et la vie romancée de Grotius par A. Romein-Verschoor, *Vaderland in de verte*, Amsterdam, 1948.

³ Paul R. Sellin, *Daniel Heinsius and Stuart England*, Leyde-Londres, 1968; B. Becker-Cantarino, *Daniel Heinsius*, Boston 1978.

⁴ L'article de P.J. Meertens, *De Groot en Heinsius en hun Zeeuwse vrienden*, dans «Archief van het Zeeuwsche Genootschap der Wetenschappen», 1949-50, pp. 53-99, se limite à l'étude du cercle des amis zélandais et reprend, en ce qui regarde Heinsius, la caractérisation négative de Ter Horst et A. Romein-Verschoor.

1. Ardeur poétique juvénile (1600-1604)

Heinsius et Grotius, qui appartenaient à la classe dirigeante de la jeune République protestante des Sept Provinces-Unies, étaient issus de familles d'orientation politique et théologique différente. Jan de Groot, père de Hugo Grotius, suivait la tendance latitudinaire de l'Eglise Réformée néerlandaise; Nicolaas Heinsius, père de Daniel, peut être considéré par contre comme un calviniste modéré, ayant vécu dans l'ombre de son beau-frère Daniel de Borchgrave, secrétaire du comte de Leycester pendant les années que celui-ci gouvernait la République (1585-1587). Après la disgrâce et le départ de Leycester, Nicolaas s'était retiré à Flessingue, ville donnée en gage aux Anglais en ce temps-là⁵.

Daniel acquit sa maîtrise du latin et du grec en partie à l'école latine de Flessingue, en partie en autodidacte sous la direction de son père. Comme Grotius, il écrivit ses premiers poèmes latins en âge précoce. C'est à Flessingue aussi qu'il fit la connaissance du savant et diplomate Philippe de Marnix, sieur de Sainte-Aldegonde (1540-1598), ancien bourgmestre d'Anvers, qui s'était retiré dans son château de Souburg près de Flessingue après la conquête d'Anvers par les Espagnols (1585). Après l'école latine Daniel fréquentait pendant deux ans l'Université frisonne de Franeker d'orientation calviniste, ensuite il s'inscrivit à l'Université de Leyde (1598). Dans le cercle des savants de Leyde il retrouva Marnix, qui le présenta probablement au poète latin Janus Dousa (1545-1604) et au célèbre philologue français Joseph-Juste Scaliger (1540-1609)⁶. Un des premiers poèmes funéraires de Heinsius fut dédié à Marnix, décédé le 15 décembre 1598⁷.

⁵ P.R. Sellin, *o.c.*, p. 13.

⁶ Heinsius, dans son autobiographie qui fait partie de la galerie des portraits des professeurs de l'Université de Leyde dans l'*Athenae Batavae* de Johannes Meursius, Leiden 1625, p. 213, nomme d'un trait comme ses protecteurs Dousa, Marnix et Scaliger. Ce dernier a écrit la légende d'un portrait de Marnix (J.J. van Toorenebergen, *Marnix' godsdienstige en kerkelijke geschriften*, Aanhangsel, La Haye, 1878, p. 239).

⁷ D. Heinsius, *Elegiae*, Leyde, 1603, pp. 237-238.

Les contacts que Heinsius entretenait avec le cercle de Leyde se retrouvent dans la correspondance avec deux élèves de Scaliger, Petrus Scriverius (1576-1660) et Johannes Meursius (1579-1639)⁸.

Dans ce cercle le jeune Hugo Grotius, qui avait terminé ses études à Leyde en 1597, occupait une place d'honneur. Celui-ci continua à fréquenter son maître pendant les années 1598 et 1599, en se vouant à l'édition de l'encyclopédie des arts libéraux de Martianus Capella. Il est probable que Heinsius ait fait la connaissance de Grotius par l'intermédiaire de Scriverius, Meursius ou de Scaliger lui-même pendant l'automne de 1598⁹.

Malgré les différences idéologiques d'origine familiale, Grotius et Heinsius avaient en commun une veine poétique et un intérêt profond pour les auteurs classiques grecs et latins. Ils s'exprimaient en latin, en grec et en néerlandais.

Le choix des idiomes poétiques était en principe déterminé par le public visé: le latin et le grec pour l'élite intellectuelle internationale et le néerlandais pour les compatriotes alphabétisés sans éducation classique. Leur production poétique en néerlandais, à part les considérations d'ordre pratique, reprend le motif de la revalorisation de la langue vulgaire sous l'influence de la Pléiade française¹⁰. L'échange poétique entre Heinsius et Grotius se déroule exclusivement en latin, signe d'appartenance à la «République des Lettres» et, grâce à sa tradition séculaire, instrument privilégié pour une virtuosité stylistique. Le motif de la rivalité étant très fort entre ces deux amis, il est naturel qu'ils choisirent l'idiome considéré comme le plus riche et le plus prestigieux pour leurs exercices poétiques. Le néerlandais, par contre,

⁸ D.J.H. ter Horst, *o.c.*, p. 15.

⁹ P.R. Sellin, *o.c.*, p. 14, place leur première rencontre une année plus tard, à l'occasion des noces de Scriverius. Selon A. Romein-Verschoor, *o.c.*, p. 100, les deux jeunes hommes se seraient rencontrés pour la première fois chez Scaliger en 1599.

¹⁰ Voir J. Koopmans, *Daniël Heinsius*, dans «De Beweging» VI (1909), part 3.

se trouvait encore dans une phase d'élaboration comme langue littéraire et n'avait pas de dimension universelle.

Les premiers échanges poétiques se caractérisent par leurs efforts pour comprendre les valeurs littéraires et humaines de la tradition classique. C'est ainsi que l'étude de Heinsius des *Puniques* de Silius Italicus et des *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis s'inscrit dans le cadre de la virtuosité stylistique et de l'imitation des modèles classiques. Moins ces modèles étaient connus, plus ils étaient prisés.

Il est difficile de déterminer qui des deux ait pris l'initiative d'échanger des poèmes. En tout cas, le premier poème dédié par Heinsius à Grotius se trouve dans les pages préliminaires de son édition des *Puniques* de 1600. Il s'agit d'une composition futile, qui témoigne plutôt respect et admiration qu'amitié. Son esprit est bien caractérisé par les deux derniers vers: Silius dépose les signes de sa dignité consulaire aux pieds de Grotius:

Hactenus inuictas potuit gestare secures,
Nunc hasce soli sponte summittit tibi¹¹.

Ce n'est qu'en 1601 que l'admiration mutuelle se développe en amitié. Le ton plus cordial semble être dû à un projet commun visant à réanimer le théâtre latin par une série d'imitations de tragédies classiques. Leur intérêt commençait par Sénèque pour passer ensuite à Sophocle et Euripide. L'objectif principal de leur projet était de se détacher du drame scolaire du seizième siècle, qui ne répondait plus aux conceptions classiques de l'école de Scaliger¹². Leur intérêt commun aurait même frisé la collaboration active, selon l'expression

¹¹ H. Grotius, *Poemata collecta*, Leyde, 1617, p. 535.

¹² J.H. Meter, *The Literary Theories of Daniel Heinsius*, A Study of the Development and Background of his Views on Literary Theory and Criticism during the Period from 1602 to 1612, Assen 1984, pp. 37-38 et A.C. Eijffinger, *De dichtwerken van Hugo Grotius, Oorspronkelijke dichtwerken*, II, pars 5A and B, Assen 1978, pp. 16-23; J. Parente, *Religious Drama and the Humanist Tradition*. Christian Theater in Germany and in the Netherlands, 1500-1680, Leyde, 1987.

de A.C. Eijffinger¹³. Au terme de collaboration je préférerais plutôt celui d'émulation créative, qui accentue plus l'apport personnel¹⁴. Il est en tout cas certain que, dès les premières années de leur amitié, un échange animé d'idées à propos du genre tragique a existé entre Heinsius et Grotius.

Il est probable que Heinsius prit l'initiative de passer de la théorie littéraire à l'activité créative en écrivant la tragédie sénèqueenne *Auriacus siue libertas saucia* (1602), qui traitait l'assassinat du prince Guillaume d'Orange. Avec cette oeuvre il visa à corriger au sens classique le drame scolaire de Caspar Ens, *Princeps Auriacus siue libertas defensa*, publié trois ans auparavant¹⁵. A la même époque Grotius composa sa tragédie *Adamus Exul*, suivant le même modèle sénèqueen. Cette tragédie fut publiée en août ou septembre 1601, tandis que l'*Auriacus* fut terminé en décembre de la même année, pour ne paraître qu'en 1602¹⁶. Malgré cela Grotius accorda la primauté de la renaissance du drame classique à son ami dans un poème dédicatoire pour l'*Auriacus*:

Heinsi uetustae restitutor orchestrae
Ornas cothurno qui pedes Sophocleo,
Primusque syrma uincis Euripideum¹⁷.

Je suis porté à interpréter cette primauté au sens littéral, considérant Heinsius comme l'initiateur. Ce poème reconnaissait en outre la supériorité de Heinsius, en s'adressant à lui avec le titre de prince des poètes et en hésitant

¹³ A.C. Eijffinger, *o.c.*, p. 21.

¹⁴ Terme utilisé aussi par G. Ellinger, *Geschichte der neulateinischen Lyrik in den Niederlanden*, Berlin-Leipzig, 1933, pp. 220-221.

¹⁵ B.A. Vermaseren, *Humanistische drama's over de moord op de vader des vaderlands*, dans «Tijdschrift voor Nederlandse Taal-en Letterkunde» 68 (1951), p. 31 ss.; N.C.H. Wijngaards, *De zgn. Oranjestukken en hun publiek*, dans «Handelingen van het 32e Ned. Filologencongres», Amsterdam, 1974; G.C. Kuiper, *Heinsius' Auriacus, of the Gewonde Vrijheid*, dans «Hermeneus» 56 (1984), pp. 251-257.

¹⁶ B.L. Meulenbroek, *De dichtwerken van Hugo Grotius*, II, 2B, Assen, 1977, p. 238.

¹⁷ *De dichtwerken van Hugo Grotius*, I A, Assen, 1970, pp. 310-311.

à lui accorder celui d'ami:

Sume hoc amici nomen hoc inaequales
Si non recusat, sin minus Tui saltem
Poema, in arrham quod sacrae clientelae
Postremus offert principi Poetarum¹⁸.

Dans un poème analogue pour l'*Adamus Exul*, composé en choliambes comme celui de Grotius, Heinsius ne voulut pas céder en modestie à son ami et l'appela père de la renaissance du théâtre. Il ne pouvait pourtant pas s'empêcher de remarquer que son *Auriacus* possédait les droits les plus anciens dans le domaine de la poésie tragique, mais l'*Adamus* étant déjà publié, il ne lui resta qu'à suivre l'exemple d'Adam: abandonner son règne antérieur et aller en exil:

Tandem renatae maxime Orchestrae pater,
Ignosce fasso: cogitur retro tuus
Pedem referre cultor et suauius
Regni prioris exulare finibus
Exulque quamdiu exulem spectat tuum
Magnae uidetur urbis et Quiritium¹⁹.

Tandis que Grotius manie dans son poème le topos de modestie sans affectation, Heinsius dénonce un certain regret, en se demandant quels sont ses défauts dans l'étude de la tragédie classique²⁰.

Le poème *Novem Dearum cultor* de Grotius, composé en trimètres jambiques et destiné à l'*album amicorum* de Heinsius, a été également rédigé d'un ton d'humble admiration. Surtout la pointe est remarquable par une comparaison hyperbolique: tout comme Nonnos, poète préféré de Heinsius, était possédé par la fureur poétique de Dionysos, Grotius se sent envahi par la puissance divine de son ami:

quisquis quem cantat Deum
Afflatus ipso est. Heinsius numen mihi²¹.

¹⁸ *O.c.*, p. 310.

¹⁹ *O.c.*, pp. 312-313.

²⁰ *O.c.*, l.c., vss. 10-14.

²¹ *O.c.*, pp. 124-125.

Dans son beau poème élégiaque *Si quod in hoc habitat numen*²², Grotius célèbre ensuite la modification de son admiration en amitié. Il compare en images classiques leur première rencontre chez lui à La Haye à la descente de Jupiter de l'Olympe pour visiter Pélopes. Bien que Grotius tienne à accentuer toujours la distance entre lui et le prince des poètes en indiquant sa propre habitation comme une maison sans Muses, le poème se conclut par la perspective pleine d'espoir d'un travail en commun, dans lequel Heinsius donne l'exemple:

Quicquid erit, seu te donatus Silius orbi,
Seu tenet Hesychii non nova cura tui,
Communis sit utriusque labos: quoque insita uirtus
Te rapiet, longe post tua terga sequar²³.

Le ton exalté et l'expression hyperbolique de ces vers baroques ne peuvent pas être pris trop à la lettre. Je suis néanmoins d'avis que, même dans ce genre de poèmes, il ne s'agit pas exclusivement d'un jeu artistique, mais qu'on y trouve également des éléments référentiels, propres à la poésie d'occasion. C'est pourquoi il n'y a pas de raison pour douter de la sincérité des sentiments d'admiration et d'amitié de Grotius. Il était convaincu d'avoir découvert dans son ami un talent poétique auquel il pouvait mesurer son propre talent.

Un autre poème de l'année 1601 fait ressortir l'intensité de leurs rapports. En effet, Grotius se plaint de l'absence d'une semaine de son ami et la ressent comme une entrave à son inspiration poétique. Il a réussi pourtant à transformer cette privation en poésie avec beaucoup d'esprit. Dans un distique basé sur la figure rhétorique de l'épistrophe, il répète avec insistance les paroles essentielles: *Abfuit Heynsiades*:

Abfuit Heynsiades septem mihi, Paule, diebus.
Interea nullum pagina carmen habet.
Quaerendo causam succurrit nulla, sed illa
Indubie causa est: Abfuit Heynsiades²⁴.

²² *O.c.*, pp. 180-183.

²³ *O.c.*, pp. 182-183.

²⁴ *De dichtwerken van Hugo Grotius*, II, pars 2, 1 A, Assen, 1972, pp. 82-83.

Les sentiments de cette poésie peuvent être pris pour la forme artistique d'un besoin réel. On en trouve la confirmation dans une lettre de Grotius à Heinsius de quelques années plus tard, dans laquelle il avoue: «Votre absence, mon excellent Heinsius, est devenue insupportable pour moi»²⁵.

Du reste il ne faut pas se représenter cette amitié comme quelque chose d'isolé. En fait, elle faisait partie des relations d'amitié du cercle plus large de Dousa et de Scaliger, auquel appartenaient également, comme nous avons vu, Scriverius, Meursius et l'aîné Baudius. Si Scaliger servait comme modèle pour la philologie, Dousa l'était pour la poésie, en suivant les traces du plus doué Janus Secundus (1511-1526)²⁶. Plusieurs poèmes de Grotius et de Heinsius témoignent d'une relation d'amitié intense avec Dousa. La *Gratulatio ad Dousam* de Grotius contient la prière de la part de ses jeunes admirateurs de trouver du temps libre pour la lecture de leurs poèmes:

Temporis interea partem seruare memento
Heynsiadae Grotioque tuis: tibi Dousa laboris
Parui primitiae, tibi se tener impetus aevi
Deuouet²⁷.

Tous ces amis étaient intéressés aux tentatives de Grotius et de Heinsius pour réanimer la tragédie classique. Les préfaces ajoutées aux éditions de *Adamus Exul* et de *Auriacus* en sont témoin. Si dans *Adamus* on ne trouve que trois poésies dédicatoires (de Janus Dousa, d'Enoch Pottey et de Johannes Meursius), *Auriacus* était précédé par bien huit poésies de ce genre, écrites par Dousa, Grotius, Gruterus, Scaliger et Vulcanius dans les différentes langues de culture de cette époque: le latin, le grec et le français. Toutes ces poésies expriment l'idée de la supériorité du jeune poète

²⁵ P.C. Molhuysen, *Briefwisseling van Hugo Grotius*, I (1597-1618), Rijks-geschiedkundige Publicatiën, 64, La Haye, 1928, p. 30: Absentiam tuam, Clarissime Heinsi, diutius non fero.

²⁶ C.L. Heesakkers, *Janus Dousa en zijn vrienden*, Leiden 1973.

²⁷ *De dichtwerken van Hugo Grotius*, II, 2 A, pp. 106-108.

neolatin sur tous ses prédécesseurs de l'antiquité et de la Renaissance. Naturellement tout cela n'est pas prouvé, mais simplement affirmé sur la base du lieu commun de l'émulation créative. Selon le poème de Dousa, son excellence prendrait son origine dans l'inspiration chrétienne, en préférant la vérité des faits historiques aux fables payennes:

Et dubitas, utrum antistent mendacia ueris?²⁸

Cette même idée est aussi à la base du panégyrique détaillé de Grotius *Quis ille tanto* de l'automne 1601. Le début de ce poème chante avec ampleur rhétorique la grandeur de Heinsius pour passer ensuite à une comparaison érudite entre l'*Auriacus* et quelques éléments des tragédies de Sénèque. Le jugement final est confié à Dousa et à Scaliger qui décident à l'unanimité qu'«à Gand (lieu de naissance de Heinsius) Cordoue (lieu de naissance de Sénèque) a été battue»²⁹.

Dans une digression l'amitié entre Grotius et Heinsius est placée dans le cadre d'un combat entre la lumière et l'obscurité. Les deux amis s'y engagent, en aspirant à la pure lumière du ciel. Heinsius y figure comme le poète ailé qui ne connaît que l'ascension, Grotius par contre s'efforce de le suivre, mais est contraint à rejoindre la terre à mi-hauteur. Tout cela a été représenté dans une belle comparaison homérique:

Ut ille paruus ales abreptum fuga
Et nauigantem uasta Inanis aequora
Sequi parentem sperat, et pennas quatit,
Auras plausu captat affectans iter,
Strepitque; tandem pronus in nidum cadit.
Tu Daedaleis ocior uolatibus
POETA Caeli scindis alatus uias
Plebemque, et ipsos plebis obtutus procul
Post te relinquis³⁰.

²⁸ D. Heinsius, *Auriacus*, Leyde, 1602, Page préliminaire C 1.

²⁹ *De dichtwerken van Hugo Grotius*, II, 1 A, p. 153, v. 55: Vox una binis: Victa Gandae Cordoba.

³⁰ *De dichtwerken van Hugo Grotius*, I, 2, p. 151, vss. 12-20.

Ce poème donc ne fait que répéter le motif fixe de la supériorité de Heinsius. L'admiration de Grotius peut être mise en rapport avec son autocritique comme poète, mais aussi avec les diverses circonstances de la vie dans lesquelles les deux amis se trouvaient. Heinsius pouvait se consacrer entièrement aux lettres à l'Université de Leyde, sans être gêné par les soucis quotidiens, tandis que Grotius en était toujours submergé dans sa profession d'avocat à La Haye:

At nos parentis uana Terrae pondera
Frustra tenebris indies uictricibus
Luctamur: omnes ludit incassum labos³¹.

Confronter les deux tragédies en détail m'entraînerait trop loin. Qu'il suffise de constater qu'elles ont en commun une structure et un style sénéquien. Dans ce cadre Grotius se distingue par une approche psychologique plus raffiné, tandis que Heinsius ne fait que souligner l'aspect pathétique³². Vu la différence entre les deux pièces, je ne comprends pas pourquoi B.L. Meulenbroek, l'éditeur des poèmes de Grotius, affirme que Heinsius «a certainement collaboré à l'*Adamus Exul* et Grotius à son tour à l'*Auriacus*»³³.

Contrairement aux contemporains de Heinsius et Grotius, les critiques actuels apprécient plus la tragédie de Grotius que celle de Heinsius³⁴. En tout cas, l'importance des deux tragédies du point de vue de l'histoire littéraire, est hors de doute, parce que l'*Adamus Exul* est une des matrices de l'*Adam in ballingschap* (Adam en exil, 1664) du poète néerlandais Joost van den Vondel (1587-1679) et l'*Auriacus* est à la base des tragédies patriotiques de l'amstellodamien Pieter Cornelisz. Hooft (1581-1647).

³¹ *O.c.*, vss. 9-11.

³² D.J.H. ter Horst, *De Auriacus van Daniel Heinsius*, dans «De Gids» (1933), pp. 200-208; Th. Weevers, *Poetry of the Netherlands in its European Context 1190-1930*, Londres, 1960, p. 109 et 121-122; *De dichtwerken van Hugo Grotius*, II, 5 A et B, pp. 17-19 (A.C. Eijffinger).

³³ *De dichtwerken van Hugo Grotius*, I B, Assen 1971, p. 21.

³⁴ Weevers, *o.c.*, l.c.

Bienqu'il fût très captivé par la tragédie classique, la vraie force de Heinsius comme poète ne se révèle pas dans le genre dramatique, mais dans le genre lyrique, surtout dans l'élégie d'amour selon l'exemple des poètes anciens. L'influence de ces derniers se trouve déjà dans les poésies du recueil d'emblèmes néerlandais, publié en 1601 sous le titre latin *Quaeris quid sit amor*³⁵. A propos de ce recueil-ci on pourrait parler à bon droit de collaboration littéraire. En effet, les images du graveur de Leyde Jacob de Gheyn (1565-1629), qui forment la substance du recueil, furent commentées par des maximes attribués à Grotius, tandis que Heinsius sous le pseudonyme de Theocritus³⁶ a Ganda y contribua par de petites poésies de huit vers.

Heinsius imitait les modèles classiques surtout dans sa poésie latine. On trouve les imitations les mieux réussies dans le recueil d'élégies et de mélanges poétiques, publié en 1603³⁷. Cette poésie a aussi exercé une influence féconde sur Grotius, bien que celui-ci fût surtout un poète patriotique et religieux. Un exemple typique d'imitation de la poésie érotique de Janus Secundus, de Dousa et de Heinsius est *Anacreonticum*, poème dédié à Heinsius et dans lequel Grotius célèbre la poésie, l'amour et le vin. Dans ce petit poème léger en trimètres jambiques, qu'on peut dater vers 1602³⁸, le poète demande à son ami pourquoi il s'est présenté comme poète tragique et l'invite à échanger la couronne de lauriers contre la couronne de myrtes et de roses humides:

Iam iam pone laurum
Et impedi capillos

³⁵ R. Breugelmans, *Quaeris quid sit amor? Ascription, Date of Publication and Printer of the Earliest Emblem Book to be written in Dutch*, dans «*Quaerendo*» 3 (1973), pp. 281-290; H. de la Fontaine Verwey, *Notes on the debut of Daniel Heinsius as a Dutch Poet*, dans «*Quaerendo*» 3 (1973), pp. 291-308 et K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur*, Groningue, 1977, pp. 88-89.

³⁶ Grécisation du nom hébreu Daniel.

³⁷ D. Heinsius, *Elegiarum libri III, Monobiblos, Sylvae*, Leyde, 1603.

³⁸ H. Grotius, *Poemata collecta* (1617), pp. 251-252 et A.C.G.M. Eijffinger, *Inventory of the Poetry of Hugo Grotius*, Assen, 1982, p. 28 et 196.

Semper virente myrto
Rosaque semper uda³⁹.

Ensuite il incite son ami à activer le feu poétique par le vin, à offrir sa barbiche aux baisers de la bien-aimée Rossa et à se faire vaincre par elle; de cette sorte le poète vainqueur deviendrait l'amant vaincu:

Feroculum poetam
Et arma iam sonantem
Te blandulis ocellis
Tenellulis papillis,
Rubellulis labellis
Et osculo integello
Rossilla basiatum
Abducet in triumphum.
Deus, Deus triumphe
Fave tuo poetae
Qui uictor est poeta
Sed uictus est amator.
Io, Io triumphe.
At ille, uictus ille
Furet, furet, furetque
Mysis, Amore, Baccho⁴⁰.

L'églogue *Myrtilus sive Idyllium Nauticum*, dédiée également à Heinsius et basées sur le conte mythologique de Myrtilus, — auriège du roi Oinomaos, qui avait aidé Pélops à conquérir Hippodameia comme épouse, mais qui plus tard fut perfidement précipité en mer par celui-ci —, appartient plutôt au genre de l'idylle théocritique. Dans l'introduction Grotius déclare de ne pas se sentir attiré à chanter les dunes, les forêts et les prairies de La Haye, mais plutôt, en tant que poète hollandais, à célébrer la mer, les navires et les plages:

³⁹ H. Grotius, *Poemata collecta*, Leiden, 1617, p. 251.

⁴⁰ O. Kluge, *Die Dichtung des Hugo Grotius im Rahmen der neulateinischen Kunstpoesie*, Leyde, 1940, pp. 76-77. La dernière partie de ce poème montre l'influence de Janus Secundus, *Basium VIII* et *Epithalamium*, cfr. F.X. Mathews, *The Kisses of J. Secundus*, Kingston, Rhode Island, 1984 et J.P. Guépin, *De kunst van Janus Secundus. De 'Kussen' en andere gedichten. Met een bijdrage van P. Tuynman*, Amsterdam 1991, pp. 26-29.

Prima mihi syluis et amoeno fonte relicto
 Fistula ad Oceani fluctus, et ad aequora uenit,
 Aequora quae Batauis potius cantanda Poetis.
 Nam neque me tantum saltus, aut pascua circum,
 Aut Hagae nemus omne meae iuuat, inuia quantum
 Littora, pendentesque domus, scopulique cauernae:
 Non audita cano: Labor hic tibi sumitur, Heinsi,
 Heinsi noster amor...⁴¹

En comparaison avec les nombreux poèmes dédiés à Heinsius par Grotius pendant les années 1601 et 1602, la moisson des vers de la part de Heinsius n'est non seulement plus mince, mais aussi de nature diverse. On pourrait considérer la sixième élégie (*Spes patriae*) du troisième livre des *Élégies* (1603) comme pendant de l'églogue *Myrtilus*. Alors que *Myrtilus* contient un conte mythologique déjà existant, Heinsius invente un conte nouveau qui se réfère à lui-même. Il explique dans des distiques gracieux comment Vénus l'a éveillé en pleine nuit en lui racontant que Cupidon s'était blessé par imprudence avec ses propres flèches. Pour cela elle avait décidé de constituer Heinsius héritier de Cupidon en lui passant l'arc et le carquois autour du cou. L'emploi que Heinsius fait ensuite de ces armes surpasse celui de Cupidon même. Il tire ses flèches à droite et à gauche, de sorte qu'aucune jeune fille n'est plus sans danger pour lui:

fuit alter Amor tuus Heinsius: illi
 Iam faciles ibant ad noua bella manus.
 Spicula fundebam geminata, sine ordine, passim.
 Nec fuit a iaculis tuta puella meis⁴².

En conséquence, ces 'actes terroristes' font aboutir chaque jeune fille sur les genoux de leur mère, tandis que les Nymphes, les yeux baissés, offrent leurs coeurs aux hommes:

⁴¹ H. Grotius, *Poemata collecta*, Leyde, 1617, p. 72. Dans la littérature latine Festus Avienus avait déjà fait une description de la mer dans *Ora maritima*, cfr. Kluge, *o.c.*, pp. 51-52 et 78-79.

⁴² D. Heinsius, *Elegiae*, (1603), p. 94.

Virgo leuis quaecumque meis occurreret armis
 In gremio matris concidit icta suae,
 Vulneribus solae nostris cecidere puellae,
 Nec fuit e uotis altera turba meis.
 Iam faciles ibant demisso lumine Nymphae
 Et sua iungebant mollia corda uiris⁴³.

On retrouve le rapport entre ces rêves poétiques et le juriste Grotius dans l'imploration que Heinsius, à la manière d'une *captatio beneuolentiae*, lui adresse. En invoquant les Muses et les bacchanales communes, il le supplie de se dérober pour quelque temps à ses compatriotes afin de recevoir l'hommage de l'ami. Le poème commence par un paradoxe ironique entre le titre d'honneur «espoir de la patrie», attribué à Grotius, et la réflexion que les temps futurs lui seront ingrats:

Spes patriae, cuius uenturi tempora saeculi
 Ingenio nullam sunt habitura fidem,
 Per placidas Musas et per communia nobis
 Orgia, per teneras, numina nostra, Deas,
 Accipe quae ferimus: uultuque ad gaudia uerso
 Surripias Batavis tempora pauca tuis⁴⁴.

On trouve également une empreinte personnelle dans un autre distique du même recueil d'élégies, qu'on peut dater vers 1603 grâce à une allusion au poème de Grotius ayant comme sujet le char à voile construit par Simon Stevin⁴⁵. Dans ce distique il développe davantage une ironie envers les occupations juridiques de Grotius, qui l'arrachent à l'amour et à l'amitié. L'introduction au poème souligne les motifs du désir d'amour et de la poésie érotique, chers aux deux poètes, et se poursuit en révélant la différence entre eux: Grotius cache sa passion sous une sévérité apparente, tandis que Heinsius se laisse aller plus librement, aussi bien dans ses sentiments que dans sa poésie:

⁴³ *Ibid.*, l.c.

⁴⁴ *Ibid.*, l.c.

⁴⁵ P.C. Molhuysen, *Briefwisseling*, I, p. 35, no. 42, lettre de Grotius à Heinsius du 1 juin 1603.

Dum modo diuiso miseri luctamur in igne,
 Furtaque tentantes dulcia fallit Amor.
 Tu faciles curas, tu sub lare tutus eodem
 Dissimulas ignes, magne poeta, tuos.

(...)

Da ueniam, si cui non rusticus esse uideris;
 Non facit ad lusus uita seuera tuos⁴⁶.

(...)

Nostraque mens ipsa non est truculentior arte
 Quae faciles motus et leue carmen amat.
 Scilicet est aliquid quod te disiungit ab illis
 Atque aliquid priscae iam grauitatis habes,
 Curia te postquam subito possedit, et ipse
 In tua iam praetor uerba seuerus abit.
 Suspiciunt omnes, et bis mirantur in uno,
 Et iuuenem, et uatem uerba diserta loqui⁴⁷.

Le ton de cette première partie du poème flotte entre l'ironie et l'admiration. C'est comme si le poète voulait se moquer du sérieux de son ami en affirmant que l'amour vient avant toute chose dans la vie:

Iudiciis primum tenero praeludis amore:
 Vix bene patronus factus, amator eras⁴⁸.

Il verrait d'un mauvais oeil que la sévérité du juriste l'emporterait sur la spontanéité de l'amant. Il lui conseille de changer seulement en apparence et de rester soi-même dans la vie intérieure en s'exclamant: «ta maison est ton prétoire, ses litiges sont pacifiques et une jeune fille, digne d'un juge, y demeure»:

Adde togam tantum, domus est tua curia tota:
 Mille domi causas, quas tuearis habes.
 Hic placidae lites, hic iudice digna puella,
 Eloquii crescunt semina prima tui.
 Insimulat quisquam? reus est, si dispicit, actor⁴⁹.

⁴⁶ D. Heinsius, *Elegiae*, Leyde, 1603, p. 108, vss. 1-16.

⁴⁷ *Ibid.*, l.c.

⁴⁸ *Ibid.*, l.c.

⁴⁹ *O.c.*, p. 109.

Après avoir loué la supériorité de la vie intérieure à la vie publique et en jouant l'ami sage, Heinsius cherche à concilier les deux. L'amour, somme toute, a également ses lois. Il les identifie avec les lois du droit naturel, qui ont priorité sur les lois civiles ayant une application plus large:

Legibus utendum est, sunt et sua iura Dionae,
 Nec minor est magno Caesare paruus Amor.
 Ipsa parens legum Venus est: dedit illa Quiriti,
 Hoc etiam nostrum Iustinianus habet.
 Romulus intactis primum sua iura Sabinis
 Prodidit: hinc leges coepit habere suas.
 Quid facerent ritus, quid inania nomina legum?
 Quae pareret legi turba creanda fuit.
 Nunc quoque Naturae ius praestat, et ordine primum est:
 Latius imperium Caesare Cypris habet⁵⁰.

Ayant reconnu l'importance de l'amour et de la poésie, le poète admet qu'il est également possible de servir la patrie en écrivant des poèmes patriotiques, comme Grotius l'avait fait dans ses panégyriques du prince Maurice de Nassau. La tunique domestique et la robe officielle ne s'excluent pas:

Non male conueniunt pariter tunicaeque togaeque
 Utraque securae munia pacis agit.
 His bene munitus ciuilia tendis in arma,
 Inque tuos lusus, magne poeta, uenis,
 His bene munitus, patriam patriaeque secures,
 Gestaque pro patria fortiter arma canis
 Nassouiumque ducem tenebris subducis et armis,
 Ne pereant fato tempora nostra suo⁵¹.

L'harmonie entre la poésie et la politique pourra même devenir la base d'une aspiration à des fins plus élevées qui permettent au poète de rejoindre le comble de la gloire, en provoquant l'envie de tous les autres poètes:

⁵⁰ *Ibid.*, l.c.

⁵¹ *Ibid.*, l.c. Les poèmes sur le prince de Nassau en tant que général sont: *Scutum Auriacum* (1597), *Genealogia Nassovii* (1601) et les épigrammes sur le prince Maurice (1599-1603).

Quaeisque tuus princeps per littora uectus habenis
Dicitur, his coelum scandis, et astra petis.

(...)

Inuidiae cunctis uatibus unus eris⁵².

A la fin du poème Heinsius demande à son ami de ne pas négliger la poésie d'amour pour la poésie épique; les poèmes composés dans les bras de la bien-aimée ne sont-ils pas immortels?

Omnia cum tuleris, aliquid ferat inde puella,
Exiguum laudis postulat illa sibi.

Illa tibi dulces aspirat molliter ausus,
Ingenio motus sufficit illa tuo.

(...)

Carmina quae blandis dominae scribuntur in ulnis,
Caetera si pereant, nescia mortis erunt⁵³.

J'ai prêté plus ample attention à ce poème, parce qu'il me semble représentatif de l'attitude adoptée par Heinsius à l'égard de son ami un peu plus jeune; attitude qui consistait d'un mélange d'admiration et de raillerie. Si Grotius reconnaissait la supériorité de Heinsius en tant que poète, Heinsius se laissait attribuer cette reconnaissance sans protester, étant pleinement convaincu de sa propre maîtrise. Il était bien disposé à encourager son ami, à condition que celui-ci cultivât les genres dans lesquels il se sentait lui-même supérieur. En effet, l'admiration de Heinsius pour la poésie épique de son ami reste quelque peu réservée. L'ironie de Heinsius s'adresse surtout aux aspects de la poésie de Grotius qui le caractérisent le plus: la gravité morale et l'esprit civique. Elle confronte finement les tendances de vie différentes qui opposent les deux amis: l'insouciance hédoniste du poète spontané et la gravité du patricien distingué. Dans cette phase de leur amitié, toutefois, c'est l'amour commun de la poésie et de la science qui l'emporte.

Heinsius parle de nouveau de la diversité de leur talent,

⁵² *O.c.*, pp. 109-110.

⁵³ *O.c.*, p. 110.

malgré leurs intérêts communs, dans la Dédicace à Grotius du troisième livre de ses *Elégies* latines (1603). Parmi les motivations de cette dédicace on trouve leurs études communes, bien que Heinsius soit contraint à avouer que l'érudition de Grotius a un caractère différent de la sienne⁵⁴. Malgré l'admiration pour la poésie de son ami, Heinsius n'en dissimule pas les limites en remarquant que sa veine poétique ne coulait pas toujours. Il est vrai qu'il donne une tournure favorable à cette piqure en se référant à Aristophane, qui avait affirmé que ce ne sont que les poètes médiocres à chanter toujours. En réalité il ne fait que souligner une limitation dans laquelle Grotius se distinguait de lui⁵⁵. Il y avait aussi des traits de caractère que Heinsius appréciait beaucoup dans son ami: une discrétion et une absence d'envie; vertus qui le préservaient aussi de l'envie des autres. Dans le milieu des humanistes, caractérisé par une grande rivalité, Grotius faisait exception. Il s'agit en tout cas d'une constatation remarquable. Est-ce que Heinsius y apercevait une différence à l'égard de ses propres inclinations?⁵⁶

Au fait qu'il n'ait dédié que le troisième livre des *Elégies* à Grotius, alors qu'il avait dédié les deux premiers à d'autres amis, Heinsius donne une explication un peu recherchée. Ces deux livres ne contiendraient que des poèmes de date antérieure et de qualité inférieure, tandis que le troisième serait de qualité supérieure⁵⁷. On ne peut pas prendre à la lettre

⁵⁴ D. Heinsius, *Elegiarum libri III*, Leyde, 1603, pp. 76-78: *Studia etiam eadem ex parte, licet eruditio diuersa.*

⁵⁵ *Ibid.*: «Praecipue autem ea quae e poetica petitur uoluptas. Quam hactenus tractasti ut excellas, non ut nunquam desinas. Vulgo dissimilia, de quibus illud dicas: οἱ μὲν οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο // ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσι, οἱ πολλοὶ δ' ἄει // νεανικῶς ἄδουσι πάντα τὸν βίον (Aristoph., *Aves*, 39-41).

⁵⁶ *Ibid.*: *Humanitas tua, et morum suauitas, quae reliquas ingenii tui dotes, et fortunae, a duobus malis muniunt, τῆς νεμέσεως καὶ τοῦ φθόνου!* quae plerumque τὰ τῶν κρειττόνων, ut apud Aristotelem est, inuadunt. Cfr. Aelianus, *Var. Hist.*, XII, 54.

⁵⁷ *Ibid.*: *Tertium Elegiarum mearum librum, Groti clarissime, eundemque primum tibi offero... Tertium ordine, primum eorum, quos iudicio maiore et aetate conscripsimus. Ante annos enim aliquot nati sunt reliqui, et aetatis ueniam pro laude habent.*

de telles explications, étant le genre des dédicaces généralement bourré de lieux communs et de flatteries baroques. Heinsius pouvait retourner l'affaire comme il voulait, le fait reste qu'en éditant ses poésies, il ne pensait pas en premier lieu à Grotius. De nouveau nous constatons une certaine réserve de sa part.

Un élément important des premières années de leur amitié poétique était l'amour commun de la poésie idyllique grecque. Celui-ci se manifestait dans la noble émulation avec laquelle les deux amis s'appliquaient à la traduction et à l'imitation de quelques *Idylles* de Théocrite. Grotius imita Théocrite dans ses traductions poétisantes de l'épithalame pour Hélène⁵⁸, du *Comastes*, ayant pour thème le refus d'un poète par la petite bergère Amaryllis⁵⁹, et de l'*Oaristys*, dialogue entre Daphnis et une nymphe⁶⁰. Heinsius de sa part imita Théocrite dans le poème *Hylas*, composé entre 1602 et 1608⁶¹, qui raconte comment Hylas, ami d'Hercule, fut enlevé par les nymphes pendant l'expédition des Argonautes.

Les *Idylles* traduites par Grotius et Heinsius furent recueillies par Heinsius dans une section à part de la deuxième édition de ses *Poemata* (1606). Elle contient une traduction latine de la première *Idylle* (*Thyrsis* ou *Le chant*)⁶², du *Comastes* dans la traduction de Grotius⁶³ et enfin un groupe d'épigrammes, dont quelques-uns avaient été composés par Grotius et d'autres par Heinsius⁶⁴. Quelques-unes de ces traductions figurent déjà comme supplément dans l'édition des oeuvres de Théocrite, Moschos et Bion, publiée par Heinsius en 1604⁶⁵. L'étroite relation entre la poésie et les

⁵⁸ H. Grotius, *Poem. coll.*, p. 117.

⁵⁹ *O.c.*, pp. 119 et 156.

⁶⁰ O. Kluge, *o.c.*, p. 49-50.

⁶¹ D. Heinsius, *Poemata*, ed. tertia, Leyde, 1610, pp. 143-147, cfr. Theocr., *Id.* 18.

⁶² D. Heinsius, *Poemata*, ed. secunda, Leyde, 1606, pp. 101-112.

⁶³ *O.c.*, pp. 231-238.

⁶⁴ *O.c.*, pp. 124-134.

⁶⁵ D. Heinsius, *Theocriti, Moschi, Bionis, Simmii quae extant*, Leyde, 1604.

activités philologiques ressort de l'incorporation dans cette édition de l'églogue *Bucolica Nordouicum sive Infelix Amor*, dédiée à Dousa⁶⁶ et du *Myrtilus* de Grotius⁶⁷.

Le grand protecteur de ces activités était toujours Scaliger, dont les amendements des textes édités ont été incorporés dans l'édition⁶⁸, tandis que dans les annexes on trouve deux traductions de la dixième Eglogue de Virgile en grec dorien, la première composée par Scaliger, la deuxième par Heinsius. Elles sont une autre confirmation de l'esprit d'émulation qui animait les activités poétiques du cercle de Scaliger et de Dousa.

Dans sa Dédicace de l'édition au philologue suisse Isaac Casaubon (1559-1614), Heinsius remarque que Grotius et lui-même, quant à la manière de traduire, ont voulu s'approcher le plus possible du texte originel. C'est pour cela qu'ils ont rendu chaque vers grec par un vers latin, ne renonçant qu'à la correspondance des mètres⁶⁹.

Pour définir la nature de l'amitié poétique entre les deux amis, de précieuses indications supplémentaires se trouvent aussi dans leur correspondance, éditée par P.C. Molhuysen (1928). L'importance de la poésie ainsi que de l'échange érudite caractérise déjà la première lettre adressée par Grotius à Heinsius le 17 juin 1602. Dans cette lettre Grotius exprime la même admiration pour le talent poétique de Heinsius que dans ses poésies panégyriques. Etant chargé de composer une poésie d'amitié pour les pages préliminaires d'une édition des poèmes de Meursius, il ne veut accomplir cette tâche qu'après l'avoir soumise au jugement de Heinsius⁷⁰. Heinsius de son côté lui donne des poésies inédites à lire⁷¹. Quoiqu'il nous semble plus réservé comme ami que Grotius,

⁶⁶ *O.c.*, pp. 426-428.

⁶⁷ *O.c.*, pp. 429-430.

⁶⁸ *O.c.*, pp. 225-234.

⁶⁹ *O.c.*, pp. 389.

⁷⁰ P.C. Molhuysen, *Briefwisseling*, I, no. 31, pp. 23-24.

⁷¹ *O.c.*, no. 33, pp. 24-25, lettre de Grotius à Heinsius du 2 août 1602: *Idyllium tuum, et Elegiam toties hodie legi, ut, si quid unquam, haec certe in succum iam abierint, et sanguinem.*

son intérêt pour les poèmes de celui-ci porte le sceau de la sincérité. Il n'hésite pas à insister afin que Grotius, comme lui-même, recueille et publie ses poèmes⁷².

2. Approfondissement de la conscience sociale (1604-1613)

Les premières années de leur amitié étaient aussi les meilleures. Dans la période entre 1604 et 1608 les rapports restaient bons, mais l'échange de poèmes diminua à cause des responsabilités sociales majeures de Grotius — en 1607 il fut nommé avocat général de Hollande —, tandis que Heinsius eut une carrière universitaire rapide, couronnée en 1605 — avec la médiation de Grotius — par la nomination à la chaire de langue et littérature grecque à titre de professeur extraordinaire.

Pendant ces années Grotius a senti fortement le conflit entre son inclination à la poésie et à la philologie d'une part et les devoirs de sa fonction publique de l'autre. Ce n'est qu'à contrecœur qu'il renonça à ses divertissements poétiques. En fait, il se sentait plus à son aise dans le milieu littéraire de Heinsius que dans le monde juridique dans lequel il devait vivre⁷³. Il paraît que sa pratique d'avocat ainsi que l'excellence de Heinsius aient quelque peu entamé sa confiance dans ses propres capacités poétiques⁷⁴. Les lettres du 12 et

⁷² *O.c.*, p. 25: De Poematum meorum editione mecum delibero. Si quid erit, seligam meliora, et finiam lusus, quos hactenus excusat aetas. Certe nihil est quod aut Scaligero aut Legato (= P. Choart de Buzanval) aut tibi negare possim, qui urgent et instant. - L'édition définitive des poèmes de Grotius ne serait réalisée qu'en 1617; voir A.C. Eijffinger, *Grotius Poeta. Aspecten van Hugo Grotius' dichterschap*, diss. Amsterdam, 1981, pp. 156-232.

⁷³ P.C. Molhuysen, *Briefwisseling*, I, no. 44, pp. 3-7, lettre de Grotius à Heinsius du 21 juillet 1603: Hoc enim tempore, quod scribendo cauendoque impenditur quantum rerum bonarum disci potuit, quas tu doces. Essem certe paulo magis philosophus, in Graecis paulo minus peregrinus; in antiquis uero moribus et Poesi et quicquid est Philologis aliquanto uersatior (...) Solare me, si potes.

⁷⁴ *Ibid.*: Sed ad Poemata redeo: uix puto e re mea fore, ut te absente, aut tuis ante uulgatis experiantur lucem: poteram latere sub tuo fulgore.

24 septembre 1606 à propos de l'épithalame de Grotius pour Philippe-Guillaume d'Orange (1554-1618), fils majeur de Guillaume le Taciturne (1533-1584)⁷⁵, sont les seules traces d'une collaboration poétique de ces années.

En 1608 l'activité poétique fut stimulée par des causes différentes. Heinsius s'appliqua à l'étude de la *Poétique* d'Aristote et des commentaires italiens du seizième siècle à cette oeuvre, ce qui le porta à l'abandon progressif de sa conception de la tragédie d'origine sénèqueenne⁷⁶. Ces études réanimèrent le projet de faire revivre la tragédie latine. Si Heinsius était surtout un théoricien érudit dans ce domaine, Grotius au contraire avait le pouvoir de saisir les grands conflits historiques dans leur dimension tragique. Dans sa tragédie *Christus Patiens* (1608) il poursuivit le projet fort ambitieux de représenter le conflit historique entre le traditionalisme juif, la politique romaine et le renouvellement religieux dans le sort de Jésus. La vision tragique de ce drame était propre à Grotius, mais en ce qui concerne la composition et le style, il demandait conseil à Heinsius. Il lui permettait non seulement de lire son manuscrit, mais aussi d'y apporter des corrections. Il lui confia en outre les soins de l'édition⁷⁷. Il pria Heinsius d'insister auprès de l'éditeur, afin que celui-ci publiât la pièce avant la Semaine sainte. Il n'est plus possible de vérifier dans quelle mesure le ralentissement des travaux a été dû à l'imprimeur ou à une certaine négligence de la part de Heinsius. Ce qui est hors de doute c'est que les lettres de Grotius à ce propos sont plutôt réservées et cachent à peine son irritation⁷⁸. Quand l'impression avait commencé, Grotius se modéra, en témoignant plus de reconnaissance pour les peines que Heinsius s'était données⁷⁹.

⁷⁵ *O.c.*, nos. 79 et 80, pp. 67-69, lettres du 12 et du 24 sept. 1606.

⁷⁶ J.H. Meter, *The literary Theories of Daniel Heinsius*, pp. 137-270.

⁷⁷ P.C. Molhuysen, *o.c.* no. 112, p. 97, lettre de Grotius à Heinsius du 26 févr. 1608: Rogo te... ut Tragoediam nostram... perlegas quam diligentissime, emendes quam liberrime.

⁷⁸ *O.c.*, p. 100, no. 115, après le 3 mars 1608: Nescio autem an Typographum iam inueneris, et an praelum uacet. Si utrumque ex uoto est, nihil obstat quominus continuo tradas.

⁷⁹ *O.c.*, p. 101, no. 117, lettre en date du 11 mars 1608.

L'initiative ambitieuse de Grotius de prendre la figure du Sauveur comme sujet d'une tragédie n'a pas manqué de stimuler Heinsius à reprendre l'émulation poétique. Si en 1601 l'*Auriacus* et l'*Adamus Exul* ont été réalisés dans le même contexte, en 1608 il y a de nouveau un étroit rapport entre la composition de la tragédie *Christus Patiens* de Grotius et une partie de l'*Herodes Infanticida* de Heinsius, tragédie qui ne fut publiée toutefois qu'en 1632⁸⁰. Le choix d'un sujet biblique au lieu d'un sujet patriotique de la part de Heinsius peut être interprété non seulement comme un signe de l'influence de Grotius, mais aussi comme une manifestation d'un changement de l'esprit du temps. En effet, ce ne sont plus les péripéties politiques qui attirent son attention, mais les problèmes religieux du moment. Il est typique pour les différences de leur conscience religieuse que Grotius ait réussi à représenter le thème central de la religion chrétienne, alors que Heinsius ne traita qu'un thème secondaire de la tradition sainte. La vie religieuse de ce dernier ne prendrait une forme définitive que pendant les années de la Trêve (1609-1621). L'émulation poétique était passée du domaine de la maîtrise de Heinsius à celui de Grotius et cette fois Heinsius fut le moindre. Dans cette situation défavorable pour lui une reprise de l'admiration réciproque, comme pendant les premières années de leur amitié, était hors de question et il ne faut pas s'étonner que Heinsius n'ait pas contribué à l'édition du *Christus Patiens* avec une poésie dédicatoire.

Il y avait toutefois un autre genre littéraire, à part celui de la poésie érotique, dans lequel Heinsius l'emportait sur Grotius: le genre satirique. Un des adversaires de son maître Scaliger, G. Scioppius, avait lancé une attaque contre la prétention de celui-ci de descendre de la famille princière des Della Scala de Vérone. Heinsius y répondit par une contre-attaque dans la satire *Hercules tuam fidem*, que Grotius apprécia tant qu'il la préférait à l'*Apocolocyntosis* de Sénè-

⁸⁰ *O.c.* p. 98, no. 113, lettre de Grotius à Heinsius du 3 mars 1608: Gaudio tibi meos lusus mediocriter placere. Nam caetera quae addis, persuasurum te non sperasti, ei maxime qui non modo priorem tuam Tragoediam, sed et recentioris partem uiderit.

que⁸¹. Dans ce domaine-là Grotius ne pouvait pas se mesurer avec Heinsius.

Pendant l'été de 1608 la relation un peu impersonnelle reçut un nouvel élan à l'occasion de deux noces. Deux fois Heinsius se rendit en Zélande, muni d'un épithalame latin: à Middelburg au commencement de juin pour les noces de Jan Boreel, un ami de Grotius, ensuite à Veere au mois de juillet pour les noces de Hugo Grotius avec Maria van Reigersberch, fille du bourgmestre de Veere⁸². Les lettres de Grotius de cette période ont un ton plus détendu que d'habitude. Il se réjouit à l'idée du voyage commun à l'île de Walcheren pour assister aux noces de Boreel⁸³. Chemin faisant on aura l'occasion d'examiner et de confronter les épithalames. Grotius à nouveau se montre peu sûr de sa veine poétique⁸⁴. Dans une lettre du 5 juillet 1608 Hugo invite Daniel à être son garçon d'honneur avec Jan Tuning pour le 17 juillet, en l'exhortant à respecter les devoirs réciproques des poètes, autrement dit à bien vouloir apporter un bel épithalame⁸⁵. Peu de temps après les noces il s'excuse auprès de son ami pour avoir dérobé une partie de son épithalame, probablement dans l'intention de le traduire en néerlandais pour son épouse et sa famille⁸⁶.

L'épithalame exploite le lieu commun de la puissance de Vénus qui a vaincu le juriste Grotius. Ce n'est que dans la conclusion de ce poème qu'on trouve une note plus personnelle. Les étoiles promettent au couple une nuit de noces heu-

⁸¹ *O.c.*, p. 112, no. 126, lettre en date du 12 avril 1608.

⁸² Voir D. Heinsius, *Poemata*, Leyde, 1640, pp. 218-220 et 3-7.

⁸³ P.C. Molhuysen, *o.c.*, pp. 119-120, no. 135, lettre du 31 mai 1608: Et si libere loquimur, quid utriusque nostrum commodius accidere potest, quam tanto tempore eoque continuo simul uiuere et studiorum intermissionem familiaribus colloquiis solari?

⁸⁴ *O.c.*, p. 120: Procul dubio, iam aliquid scripseris. Ego scripsi quod uides minime optimum et in quo facile animaduertes nihil me sponte dixisse.

⁸⁵ *O.c.*, p. 122, no. 138, lettre du 5 juillet 1608: Nam ne nescias, quanta res agatur, discent nunc homines, quid Poetae Poetis debeant.

⁸⁶ *O.c.*, p. 123, no. 140: Epithalamiorum tuorum partem a me interceptam humane laturum te confido.

reuse, tandis que la Nature attribue à Grotius une destination importante pour le bien de l'humanité⁸⁷. Heinsius ne s'oublie pas pour autant et se souhaite un destin également heureux, grâce à l'amour allumé en lui par une jeune fille Zélandaise⁸⁸.

Cette fille s'appelait Margaretha Luycx et Heinsius s'était épris d'elle pendant les noces de son ami. Il lui a dédié quelques poésies intéressantes en latin et en néerlandais, qui témoignent de ses tentatives de vaincre sa jalousie⁸⁹. Que s'était-il passé? Le second garçon d'honneur, Jan Tuning, s'était épris de la même jeune fille et, hélas pour Heinsius, celle-ci s'intéressait plus à son rival qu'au poète. Grotius, ainsi que sa belle-mère, Mayken van Reigersberch-Clais, prit parti pour Heinsius et insista pour que celui-ci améliorât ses chances en dédiant à Margaretha quelques poésies en néerlandais⁹⁰. Les noces et le nouvel amour de Heinsius ont rapproché les deux amis et c'est dans un sentiment d'amitié renouvelé que Grotius avoue qu'il «trouve le plus grand bonheur dans l'appréciation des bonnes qualités de son ami»⁹¹.

Dans une lettre du 18 août 1608 Grotius donne une idée plus concrète de la situation. On a l'impression que Heinsius

⁸⁷ *Epithalamium in nuptias H. Grotii et M. Reigersbergiae*, dans D. Heinsius, *Poemata*, 1640, p. 542: et faustam promittunt sidera noctem. / Felices animae, toti iam destinat orbi / Grotiadem Natura suum.

⁸⁸ *O.c.*, l.c.: Me quoque fata / Adiungant comitem: ne sim sapientior ullo, / Quem Valacris blando Nympha inflammat amore.

⁸⁹ D. Heinsius, *Poemata* (1640), pp. 98-100: *In amicam quae falso alteri nupsisse nunciabatur et Ad riualem*. Voir B. Becker-Cantarino, *Daniel Heinsius*, pp. 71-73. Celle-ci est d'avis que la poésie néerlandaise *Elegie oft Nachtklachte* (*Ned. Poemata*, Amsterdam, 1616, pp. 20-25) se rapporta à Margaretha Luycx.

⁹⁰ P.C. Molhuysen *Briefwisseling*, I, p. 123, no. 140, lettre de Grotius à Heinsius du mois de juillet 1608: Socrus mea a te stat. Si non plane desperasti, neque quicquam uidisti cur te consilii prioris poeniteat, forte aliquid apud ipsam praesidii tibi futurum est in ea arte quae mihi saepe feliciter cessit, de uersibus loquor ea lingua scribendis quam mollior sexus intelligat.

⁹¹ *O.c.*, l.c.: et memineris me unum esse ex eo hominum genere qui summam felicitatis suae partem in eo ponunt quod uirtutes tuas et aestimare et praedicare possunt, quod ego et nunc facio et facere nunquam desinam.

ait été assez déçu à cause de son manque de succès auprès de Margaretha. Grotius l'exhorte à employer de nouveau son talent poétique pour la gagner à sa cause, mais il faudrait alors se servir de bons motifs. Pour cela il lui déconseille d'entonner pour elle un chant d'adieu désespéré sur une voiture prête à partir ou sur des arbres frémissants qui reflètent les soupirs amoureux autour d'un vieux château de la Zélande⁹². Mais les exhortations de Grotius n'obtinrent aucun résultat. La jeune fille cessa d'inspirer la poésie du savant amoureux, quoique l'épisode continue à résonner plusieurs mois encore dans la correspondance des deux amis. Le 5 janvier Grotius aussi se montre quelque peu déçu de cette demoiselle, quand il écrit que celle-ci se fait courtiser par un officier⁹³. Heinsius toutefois aurait pu facilement battre son adversaire avec ses poésies, mais Grotius, qui venait d'être confronté avec la maladie de sa jeune femme, se demande s'il pouvait souhaiter à son ami un être aussi fragile que la femme⁹⁴.

Ces confidences furent bientôt mises sur l'arrière-plan par les péripéties de l'Eglise et de l'Etat. La Trêve dans la guerre avec l'Espagne se dessina, tandis que des controverses théologiques s'envenimèrent à propos du problème de la Prédestination divine. Ces deux problèmes qui agitaient l'opinion publique, opposèrent aussi Grotius à Heinsius. Le 18 février 1609, à l'occasion de l'édition des *Orationes* de Heinsius, Grotius compara encore la prose de son ami à l'élégance de Pline le Jeune et à l'éloquence de Cicéron⁹⁵, mais une divergence d'opinion perturba leur amitié en automne.

⁹² *O.c.*, pp. 124-125, no. 142: Materiam sumendam non arbitror, neque ab illo misero Vale, cum ipsam apud hortum relinqueres, neque uero a rheda, et arboribus illis apud Westhouum tuorum suspiriorum consciis, sed quomodo mansionem hic tuam, cum id maxime uellet, impetrare non potuerit.

⁹³ Margaretha se serait ensuite mariée avec Jacob van der Meersche, citoyen de Middelburg. Voir P.J. Meertens, *De Groot en Heinsius*, p. 70.

⁹⁴ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 134, no. 155: Nescio quis illi nunc miles alludit, quem tu facile excuties. Etsi hercule etiam dubito an suadere cuiquam ausim matrimonium cum uideo me, cui id optime cessit, tanto in conciatu fuisse, pendente coniugis ualetudine.

⁹⁵ *O.c.*, p. 139.

Le théologien contesté Jacobus Arminius (1560-1609), chef du courant latitudinaire dans les controverses sur la Prédestination, était décédé le 19 octobre 1609. Grotius, qui avait une grande sympathie pour ses idées, avait l'intention de lui rendre un dernier hommage par une poésie funéraire⁹⁶. Tout en sachant que Heinsius désapprouvait «l'hétérodoxie ou l'impondérabilité» d'Arminius⁹⁷, il chercha à le persuader de suivre son exemple⁹⁸. Bien qu'il semble que Grotius n'ait pas voulu mêler son ami aux conflits ecclésiastiques, ceux-ci s'étaient tant enflammés que chaque hommage public à Arminius pouvait être interprété comme une prise de parti pour sa théologie. Malgré cet inconvénient Heinsius donna suite au désir de son ami, probablement pour ne pas le rebuter, mais il supprima cette poésie dans l'édition de ses poèmes de 1610 et dans les éditions suivantes⁹⁹. Dans l'hommage poétique de Grotius à Arminius une faute d'impression provoqua néanmoins une première friction. En fait, la substitution de l'adjectif *totus* par *solus* donna l'impression qu'Arminius, au lieu d'avoir aspiré par tout son être au règne des cieux, fût le seul à faire cela.

Après un reproche à ce propos de la part de Franciscus Gomarus (1563-1641), adversaire principal d'Arminius, Grotius se plaignit de cette négligence auprès de Heinsius et d'autres amis, chargés du contrôle de l'impression, ainsi qu'auprès de l'imprimeur lui-même. Mais le mal était fait sans qu'il soit clair qui en fut le responsable¹⁰⁰. L'incident

⁹⁶ *In mortem Jacobi Armini*, in H. Grotius, *Poemata collecta*, p. 210.

⁹⁷ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 153, lettre de Grotius à Heinsius du 21 octobre 1609: Scio tibi non placuisse ipsius in quibusdam capitibus aut *ετεροδοξίαν* aut, ut dicere tu solebas, *ἀκαταληψίαν*.

⁹⁸ P.C. Molhuysen, *o.c.*, l.c.: Tu quid facturus sis apud te constitues, puto, poteris sine ulla nota inconstantiae, aut invidia etiam dissentientium, mortuum laudare quam uiuum nunquam odisti.

⁹⁹ La poésie fut publiée par G. Brandt, *Historia vitae I. Arminii*, Amsterdam, 1724, p. 436.

¹⁰⁰ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 158, no. 181, lettre de Grotius à Gomarus du 24 décembre 1609: Questus sum statim ab editione eruditissimo Heinsio et amicis aliis, tam hac in parte me fidem editorum, quam multis aliis in partibus diligentiam eorum desiderare. - A, Romein-Verschoor, *o.c.*, p. 139,

toutefois ne porta pas à une rupture. Il est vrai que dans une lettre du 30 mars 1610 Grotius exprima le souhait que la longue amitié pût rester intacte, comme s'il se rendit compte qu'elle serait fort menacée par les divergences d'opinion¹⁰¹.

En 1610 et 1611 la correspondance diminua. Il est surprenant qu'on ne trouve pas de trace des efforts consacrés par Heinsius à l'étude et à l'édition de l'*Art Poétique* d'Horace et de la *Poétique* d'Aristote, oeuvres qui ne peuvent pas avoir laissé Grotius indifférent¹⁰². La seule indication de leurs intérêts communs pour la tragédie se trouve dans une lettre de Heinsius du 21 février 1611, dans laquelle il fait mention de la tragédie latine d'un ami commun, Rochus van den Honert (1572-1632), conseiller de la Cour de Hollande¹⁰³. Cette tragédie, qui portait le titre *Thamara*¹⁰⁴, était dédiée à Grotius et Heinsius ensemble, et ce dernier avait consacré à son tour son traité *De Tragoediae Constitutione* (1611) à Van den Honert. Dans la lettre en question il montra toutefois plus d'intérêt pour un nouvel amour, rencontré chez Van den Honert, que pour la tragédie¹⁰⁵. Mais à nouveau on n'en vint pas au mariage. «Toutefois, je devrai m'adapter un jour aux lois du mariage, chose de grande importance. Tu sais en effet que je ne puis rien refuser à mes livres, que j'admets maintes fois jusque dans mon lit»¹⁰⁶. En tout cas il disposait encore d'un ami à qui confesser ses secrets d'amour.

est d'avis que le changement du texte avait été introduit par Petrus Bertius (1565-1629), un adepte d'Arminius, pour pouvoir attribuer ainsi à Arminius le monopole de l'esprit pacifique.

¹⁰¹ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 164, no. 190: Teque oro et precor, ut eam (sc. amicitiam) perpetuo tam integram serues, quam ego in admirationem tui defixus sum.

¹⁰² A.C. Eijffinger, *De dichtwerken van Hugo Grotius*, II, pars 5A et B, pp. 21 et 22.

¹⁰³ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 177, no. 207.

¹⁰⁴ Rochus Honerdus, *Thamara Tragoedia*, Leyde, 1611.

¹⁰⁵ L'amour regardait Lucretia Halling, belle-soeur de Rochus van den Honert.

¹⁰⁶ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 178: Semel uero animum ad coniugii leges applicare posse, res non minimi momenti, mihi quidem uidetur. Nosti enim quam nil libris meis soleam negare, quos nonnunquam ad interiorem spondam usque admitto.

Le 23 février 1612 Grotius le complimenta pour son oraison sur Socrate¹⁰⁷, mais il se plaignit aussi qu'il «parle plus de lui (c.à.d. de Heinsius) qu'avec lui»¹⁰⁸. Les temps d'une fréquentation intime semblent passés. Sur le plan des affaires Heinsius continua à surveiller l'édition du traité de Grotius sur l'*Antiquitas Reipublicae Batavae*. En novembre de la même année il dédia à son ami une édition de ses épigrammes sur les philosophes grecs. Celui-ci l'accueillit comme un signe de la renaissance de la poésie grecque¹⁰⁹.

Les épigrammes grecs ont à nouveau convaincu Grotius de la maîtrise poétique de son ami. Il se plaint de sa propre inactivité, qu'il attribue aux frustrations de sa fonction: «Depuis que la triste fureur des procès, qui est défavorable à la poésie, m'a empêtré dans son jeu misérable, je pense que la composition d'épigrammes — qui me reste comme ultime règne — ne se déroule plus facilement»¹¹⁰. Mais, malgré cela, il désire contribuer par une poésie dédicatoire à l'édition des poèmes de son ami en pleine préparation. Dans l'épigramme *En redit hic ad te*, édité dans les pages préliminaires des *Poemata* de 1613, Heinsius est à nouveau représenté non seulement comme poète se dépassant soi-même, mais aussi comme supérieur aux poètes de l'Antiquité classique et de sa propre époque:

Non recte scripsisse sat est; meliora reponit
Et quod fama probat, non probat auctor opus.
Vicerat antiquos: et cui contendere posset
Heinsius, haud quenquam saecula nostra dabant.
Repperit ecce parem, contra se currere coepit¹¹¹.

¹⁰⁷ Imprimée dans D. Heinsius, *Orationes*, Amsterdam, 1657, p. 243.

¹⁰⁸ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 199, no. 227: Et soleo de te ubique potius quam apud te loqui.

¹⁰⁹ *O.c.*, pp. 222-223, no. 248, lettre du 18 novembre 1612.

¹¹⁰ *O.c.*, p. 224, no. 250, fin 1612: Ex quo me tetrica haec et Musis hostiliter inimica fori rabies ludo tristissimo inclusit, haud facile memini felicius mihi processisse Epigrammatis scriptionem, hoc enim solum mihi regnum relictum est.

¹¹¹ *Ibid.*, l.c.

Grotius tente de démontrer ensuite que la Muse a l'habitude de donner à ses poètes une disposition particulière pour un seul des genres poétiques, mais qu'elle a donné à Heinsius un talent pour tous les genres:

In diuersa diu diuersas pectora dotes
Contulit, et parce larga Camoena fuit.
Quique sui uates coluerunt carminis artem,
Singulaque ad laudem dona fuere satis.
(...)

... atque in te nobilis Heinsi
Effundit totos prodiga Musa sinus.
Tu tandem inuentus par donis omnibus unus
In tot sufficeres qui bona, solus eras.
Tu lyricos cantus, elegos, epigrammata, siluas,
Tu tragicum carmen, tu graue pangis epos¹¹²

Si nous admirons aujourd'hui surtout la disposition lyrique de Heinsius, ses contemporains furent frappés par la virtuosité avec laquelle il maniait tous les genres poétiques. Le même thème est repris par Grotius dans l'ode aux *Orationes* de Heinsius¹¹³.

L'amitié poétique fut hélas définitivement menacée par les conflits ecclésiastiques de plus en plus véhéments. Grotius dans son rôle d'adviser du grand pensionnaire Oldenbarneveldt aurait voulu éliminer ces contrastes en renforçant les compétences des autorités provinciales en matière ecclésiastique. Comme d'habitude, il avait confié à Heinsius les soins de l'édition du traité *Ordinum Pietas*, qui défendait cette thèse, sans se préoccuper des opinions théologiques différentes de celui-ci. Mais les amis arminiens de Grotius frémissent à cette pensée, le trouvant trop crédule. Leur chef de file, Johannes Wtenbogaert (1557-1644), avertit Grotius que Heinsius pourrait faire abus de confiance en remettant en secret quelques pages des épreuves du traité à son ami Sibrandus Lubbertus (1555-1625), professeur en théologie à

¹¹² *Ibid.*, l.c.

¹¹³ H. Grotius, *Poemata collecta* (1617), p. 376.

Franeker et adversaire d'Arminius et de Grotius¹¹⁴. Il s'agissait d'une insinuation non prouvée faisant partie des moyens de combat de ce temps-là et qui visa à séparer les deux amis. Dans sa réponse à Wtenbogaert, Grotius écrivit de ne pas pouvoir s'imaginer que Heinsius préférerait Lubbertus à lui-même, mais d'être disposé à confier les épreuves au partisan Petrus Bertius (1565-1629)¹¹⁵. Le fait que Grotius ne rejeta pas entièrement l'insinuation prouve que l'amitié n'était plus très solide. Grotius, n'ayant pas de preuves concrètes contre Heinsius, se trouvait dans l'embarras. Il se rendait compte que l'amitié, à laquelle il tenait beaucoup, était arrivée à un point délicat. En examinant l'accusation de plus près, il craignit qu'elle pût être fondée, car pendant un rendez-vous à La Haye Heinsius avait offert de corriger les épreuves lui-même¹¹⁶. D'autre part il ne voulait pas offenser Heinsius et perdre son amitié. En fin de compte il choisit une solution intermédiaire pas très élégante, qui ôta à Heinsius le soin entier des épreuves, tout en le priant de les relire, cela en contradiction avec leur ancienne habitude¹¹⁷. Il est peu semblable que Heinsius ne se soit pas aperçu de ces manoeuvres

¹¹⁴ P.C. Molhuysen, *o.c.*, p. 260, no. 282, lettre en date du 13 sept. 1613: certe futurum aiebat ut singulas ab impressione recenti madidas paginas ad D. Sibrandum mitteret pro arctissima quam cum illo colere Heinsius dicebatur amicitia.

¹¹⁵ *O.c.*, p. 261, no. 283, lettre en date du 13 sept 1613: Heinsium, ut mihi amicissimum mandata inspectionis parte, illigare uolueram aut probando aut certe non improbando instituto meo. Et coeperat iam liberaliter fauere testimonio. Neque putabam tanti ipsi Sibrandum fore, ut mihi, comperitissimo amico, eum praeponeret. Sed tamen, si illi, qui singulas ipsius actiones propius nosse possunt, sine periculo id fieri non posse arbitrantur, non habeo quod opponam.

¹¹⁶ *O.c.*, p. 262, n. 284, lettre en date du 14 sept. 1613: postea coepi attentius cogitare de D. Heinsio. Vereor enim ut res sit satis integra: nam ipse cum forte Hagae me uideret, una conspexit scriptum meum operamque corrigendi obtulit.

¹¹⁷ *O.c.*, p. 263, n. 286, lettre en date du 17 sept. 1613: Non opus est ut curam editionis tibi commendem, qui soleas rebus amicorum non minorem quam tuis diligentiam impendere. Sed nisi serum est oratum te uolui ut pagina tertia ad oram adiciatur uocis Graecae interpretatio, *cordium cognitoris*.

secrètes, à moins qu'il n'ait fait semblant. Cette fois aussi une rupture fut évitée. Heinsius alla jusqu'à complimenter Grotius pour son traité¹¹⁸, tout en gardant des réserves à l'égard des propositions sur l'organisation ecclésiastique. L'auteur chercha à les préciser de la façon suivante: «J'espère que tu ne prendras pas mal que je ne suis pas d'accord avec certaines personnes qui prétendent de trouver l'épiscopat une invention du diable et qui sont d'avis que la fonction presbytérienne, comme nous la connaissons, doit absolument être considérée une institution divine et que pour cela aucune part de leur autorité ne compète au pouvoir temporel»¹¹⁹. Il est évident que Grotius a fait tout son possible pour persuader Heinsius de ses vues théologiques et politiques. Cela plaide en faveur de Heinsius qu'il n'a pas renié ses opinions pour l'amour de l'amitié. *Amicus Plato, sed magis amica veritas!* Heinsius, toutefois, n'aimait pas couper les cheveux en quatre et, vu les circonstances, on pourrait s'étonner par après que l'amitié ait tenu ferme.

3. Eloignement progressif (1613-1645)

Bien que l'amitié ne fût pas rompue malgré l'incident à propos de l'édition d'*Ordinum Pietas* et que la correspondance se poursuivît encore jusqu'au 14 octobre 1614, celle-ci montrait un caractère impersonnel. Il n'est pas clair s'il y eût une correspondance après 1614 ou si elle fût détruite. En apparence on gardait une certaine courtoisie. Le 23 septembre 1615 Grotius écrivit à Scriverius, qui avait dédié l'édition des *Poemata* de Scaliger à Grotius et à Heinsius, qu'il se réjouissait d'être associé à Heinsius: «Qu'est-ce qu'on trouve

¹¹⁸ *O.c.*, p. 272, no. 297, lettre de Grotius à Heinsius du 31 oct. 1613: Quod de libello meo tam benigne sentis, est quod gaudeam.

¹¹⁹ *O.c.*, l.c.: Neque uereor, ne id in me reprehendas quod quibusdam assentiri non possum, Episcopatus Satanae commentum uocantibus; aut hoc agentibus ut presbyterium tale, quale nos habemus, iuris esse mere atque absolute diuini putetur, et quod proinde Magistratui auctoritatis suae nullam partem debeat.

de plus doux que d'être associé à un très bon ami ou de plus glorieux que d'être associé à un très grand savant?»¹²⁰.

En 1616 toutefois il est évident que leur amitié n'existait plus et qu'une réserve moqueuse à l'égard du talent poétique de Heinsius avait pris la place de l'admiration d'autrefois. C'est ce que montre une poésie en honneur de Jacobus van Dijck (1567-1631), ami de Heinsius et représentant de Suède à La Haye. Grotius n'avait consenti de composer cette poésie que sur demande répétée. Il faut dire que le résultat était plutôt froid. Dans une description du prestigieux domicile de Van Dijck à la Haye, où Heinsius avait récité son *Lofsanck van Iesus Christus* (Hymne à Jésus Christ) le jour de l'an 1616, on trouve le vers suivant qui tourne en dérision le son puissant de la poésie néerlandaise de Heinsius:

Strepunt superbi
Postes carminibus, sed Heinsianis¹²¹.

Néanmoins, l'éloignement n'empêcha pas Grotius de contribuer par un épithalame au mariage de Heinsius avec Ermgard Rutgers, soeur du diplomate-poète Janus Rutgersius, ami commun de Grotius, Heinsius et Van Dijck. C'était précisément ce mariage, célébré le 16 mai 1617, qui lia Heinsius plus étroitement au courant anti-arminien en l'éloignant encore plus du milieu de Grotius.

C'est une poésie curieuse, car le frère de l'épouse et les voyages de celui-ci au service du roi de Suède y prennent une place plus large que les époux eux-mêmes. Une allusion aux circonstances politiques pénibles ne manque pas dans cette félicitation traditionnelle. C'est pour cela que le poète souhaite au couple que son chant natal pour leur premier enfant puisse être entonné dans une période plus tranquille. Seul accent cordial pour l'époux: que dans les moments d'insom-

¹²⁰ *O.c.*, p. 411, no. 422: *Quid enim suavius quam cum amicissimo aut quid gloriosius quam cum eruditissimo coniungi?*

¹²¹ H. Grotius, *Poemata collecta* (1617), p. 378. Cfr. A.C. Eijffinger, *Grotius Poeta*, pp. 202-203. Voir aussi D. Hoek, *Haags leven bij de inzet van de Gouden Eeuw*, Assen, 1966, pp. 127-31 et 148-152.

nie cet enfant soit bercé par les murmures d'une poésie de son père:

Det nobis Deus, ut sereniorum
Hoc a tempore computemus annum.
Tunc quae debueram thoro jugali
Soluam carmina dedicata cunis
Cum patrem tenero professus ore
Doctum uagiat Heinsianus infans,
Nec dormire uolet, nisi paterni
Dulcis carminis audiat susurros¹²².

Quelques mois plus tard la situation politique de la République entra dans une phase critique, quand le 4 août 1617 les Etats de Hollande votèrent une résolution qui mina les pouvoirs militaires du stathouder Maurice. Celui-ci réagit à cette mesure par un coup d'état. Comme déjà dit au début de cet article, le grand pensionnaire Oldenbarneveldt et son fidèle partisan Grotius furent arrêtés et condamnés à de peines sévères: le premier à la peine capitale, le second à la prison perpétuelle. Hugo Grotius fut enfermé dans la forteresse de Loevestein, tandis que Heinsius joua un rôle important dans le camp adverse comme secrétaire des députés des Etats Généraux au Synode de Dordrecht (1618-1619). L'historiographie arminienne a pour cela depuis lors reproché à Heinsius infidélité et ingratitude envers ses anciens amis et bienfaiteurs¹²³.

Il est possible de nuancer cette image négative en considérant que, dès le début du conflit ecclésiastique, Heinsius, ainsi que beaucoup d'autres exilés flamands, était plus enclin au courant de Gomarus qu'à celui d'Arminius et que l'évolution des événements l'avait poussé de plus en plus dans le camp des adversaires d'Oldenbarneveldt et de Grotius. Vu les différences d'option idéologique, la continuation de l'amitié entre Grotius et Heinsius était devenue impossible. Heinsius a regretté le sort de Grotius, tout en le considérant

¹²² D. Heinsius, *Poemata* (1640), p. 172.

¹²³ Voir notes 1 et 2.

comme inévitable. Il savait bien que ni les circonstances politiques, ni son influence personnelle ne pourraient sauver son ancien ami. C'est dans ce sens qu'il écrivit une lettre à leur ami commun Janus Gruterus le 9 mars 1619: «Vous regrettez le sort de Hogerbeets¹²⁴, moi celui de Grotius, oui, celui-là aussi. Mais ce n'est pas le moment d'intervenir»¹²⁵.

Jusqu'à la mort de Grotius en 1645, les rapports d'amitié ne se sont jamais plus rétablis. D'autre part, les anciens amis ont toujours évité de se heurter de front, ce à grand regret de leurs partisans. En 1640 Heinsius chercha même à se rapprocher de Grotius, en intégrant dans l'édition de ses *Poemata* une poésie qui célébra le courage et le dévouement de Maria van Reigersberch, qui avait organisé la fuite de son mari de la forteresse de Loevestein en 1621. Cette poésie contient aussi un plaidoyer aux juges de Grotius pour en révoquer l'exil:

At uos, o proceres, jam poenam mittite et iras,
Sub uobis pereat ne pietatis amor¹²⁶.

Tout cela ne servit à rien. L'exil de Grotius ne fut plus jamais révoqué et les deux humanistes s'étaient désormais trop détachés l'un de l'autre pour être rapprochés par une seule tentative poétique. La politique l'avait emporté sur la poésie.

¹²⁴ Rombout Hogerbeets (1561-1625), pensionnaire de Leyde, condamné avec Grotius à la prison perpétuelle en 1619.

¹²⁵ Lettre de D. Heinsius à J. Gruterus du 9 mars 1619, cité par D.J.H. ter Horst, *o.c.*, p. 79: Vicem Hogerbetii tu doles: ego Grotii, imo eius quoque. Intercedendū autem neque tempus neque occasio est.

¹²⁶ D. Heinsius, *Poemata* (1640), pp. 291-292.

DIE GEBURT DES KÜNSTLERS AUS DEM
GEISTE DER ZERSTREUUNG
GOETHES ITALIENISCHE DIGRESSIONEN*

von
HELMUT MOYSICH
Waterloo

Goethes Italienische Reise erzählt gleichsam die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Zerstreuung. «Warum sind wir Neueren so zerstreut, warum gereizt zu Forderungen, die wir nicht erreichen noch erfüllen können! (H 11: 267) Diese im surrealistischen Sinne künstlerisch produktive distraction méditative entsteht aus dem Zusammentreffen von «Einbildung» und «Gegenwart» (H 11: 314), eines «poetischen Vorsatzes» — das Unwandelbare, Homer zu entdecken — mit dem prosaischen «Weltgarten» — die sich aufdrängende Lebenswirklichkeit Italiens (H 11: 267). Ort des Geschehens ist Palermo. Hier schießen Goethe Poesie und Prosa formelhaft zusammen zur anschaulichen Einlösung seiner «alte[n] Grille», der Urpflanze; als gleichnishafte Endprodukt neuer künstlerischer Selbstbestimmung.

Die impliziten Wandlungen, die Goethe bis dahin durchläuft, gewinnen in ihrer experimental-existentialen Dimen-

* Anmerkungen

Die Abkürzungen B, H, N und T, gefolgt von Bandangabe und Seitenzahl, verweisen auf folgende Ausgaben:

B = *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, Hamburg 1965.

H = *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bdn.

N = Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bdn., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980.

T = Johann Wolfgang Goethe, dtv-Gesamtausgabe, Bd. 43.

Tagebücher 1775-1809, hrsg. von P. Boerner, München 1963.

sion erst Schärfe, liest man sie aus der Perspektive eines Nietzsche, wie sie in *Von den drei Verwandlungen* Zarathustras zum Ausdruck kommt. Goethe von Nietzsche her zurückzulesen, erscheint umso legitimer, als Nietzsche ein kongenialer 'Anverwandter' gerade auch der Italienischen Reise war, was sich bis in wörtliche Übernahmen verfolgen läßt.

Was ist schwer? so fragt der tragsame Geist, so kniet er nieder, dem Kameele gleich, und will gut beladen sein... ist es das: von unserer Sache scheiden, wenn sie ihren Sieg feiert? (N 4: 29)

Was hat das mit Goethe zu tun? Auch er schied von seiner Sache, als sie ihren Sieg feierte. Er fühlte sich auf Dauer dem stürmisch-drängerischen Lebensstil nicht mehr gewachsen. Von Natur aus nicht immer leicht beweglich, ließ ihn die Furcht vor schrankenloser Impulsivität und radikalen Entscheidungen nach Weimar abbiegen. Hier war er zunächst sicher, sowohl vor politischen Unsicherheiten wie vor sich selbst. Doch der Wahn, seine Saat könne in höfischer Umgebung umso gefestigter aufgehen, sollte ihn bald verlassen. Auch hier können wir Zarathustra folgen. Denn in Weimar geschieht gleichermaßen die zweite Verwandlung: «zum Löwen wird hier der Geist, Freiheit will er sich erbeuten und Herr sein in seiner eigenen Wüste» (N 4: 30). Das allerdings war in Weimar auf Dauer nicht möglich. Bei seiner konstitutionellen Zwiespältigkeit und Empfindlichkeit wurde Goethe das Weimarer Leben, wurde ihm Charlotte immer unerträglicher, während er sich äußerlich einem gewissen Gleichgewichtszustand näherte. Die Zerrissenheit zwischen einer Veranlagung, der konservativ traditionsgebundenes und hierarchisches Denken unveräußerlich war und andererseits aber einer anarchistischen Grundhaltung, drängte zu einer Lösung. Goethes Staatsnihilismus — die *Außenseite inneren Chaos* — wie er im zweiten Teil des *Faust* zum Ausdruck kommt, hat sich bereits in den ersten Weimarer Jahren ausgeformt. 1781 schreibt er an Lavater:

«Unsere moralische und politische Welt ist mit unterirdischen Gängen, Kel-

[2]

lern und Cloaken miniret, ... nur wird es dem, der davon einige Kundschaft hat, viel begreiflicher, wenn da einmal der Erdboden einstürzt, dort einmal ein Rauch ... aufsteigt, und hier wunderbare Stimmen gehört werden». (B 1: 365)

Unterirdisch, damit ist zugleich auch Ort und Wirkungsweise dessen angegeben, was Goethe aus Weimar fortreibt. «Verzeihen Sie das Geheimnis und die gleichsam unterirdische Reise hierher» (B 2: 16), schreibt Goethe fünf Jahre später aus Rom an den Herzog Carl August. Unterirdisch, das bezeichnet explizit den anarchistischen Untergrund des öffentlichen, wie implizit auch den Goethes eigenen inneren Lebens. Mit der plötzlichen Abreise nach Italien kam diese Unterströmung an die Oberfläche. Getrieben fühlt er sich, fortgerissen.

«Mir läuft die Welt unter den Füßen fort und eine unsäglich Leidenhafte treibt mich weiter» (T: 148), schreibt er, als er schon in Bologna ist. Das klingt schon fast kleistisch, wäre da nicht Goethes Fähigkeit zur Selbstdisziplinierung, man könnte hier auch sagen, zur Kanalisierung seiner Unterströme in ein Bildungsprojekt. So wie Goethe zeitlebens versuchte, sich gegen seinen Anarchismus abzudichten, hatte er sich für Italien ein streng kalkuliertes Bildungsprogramm verschrieben. Im Kopf Winckelmann und den Anspruch, das Unwandelbare, «die Genesen der Dinge aufzuspüren» (B 2: 36), in der Hand den Volkmann, machte er sich auf den Weg. Auf einen doppelten, um genau zu sein. Denn mit der «Hauptabsicht, ... den heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen» (B 2: 78), mit dem Wunsch, «Roma [zu] sehn, das bestehende, nicht das mit jedem Jahrzehnt vorübergehende» (B 2: 36), ist untrennbar verbunden der Wunsch nach dem eigenen Kern. «Nach und nach find ich mich» (T: 114). So heißt die immer wiederkehrende Formel.

Nach und nach soll die Wahrheit der Kunst wie die des eigenen Ich aufgedeckt werden. Verfolgen wir die Goethe ganz eigene Parallelaktion chronologisch. Zunächst rückt er der Kunst «aufs Mark». Das Prinzip des nach und nach formt sich in einem Abstraktionsverfahren aus, das alles Periphere vom Wesentlichen entfernen soll:

[3]

Der Genuß auf einer Reise ist wenn man ihn rein haben will, ein abstracter Genuß, ich muß die Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht stimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, in dem Kunstwerck nur den Gedancken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit da das Werck entstand herausuchen und es wieder rein in meine Seele bringen (T: 125).

Das existentielle Leitinteresse — der reine Genuß — dieses Abstraktionsverfahrens, hat das Ziel, die Bedrohlichkeit auszuschalten, die für Goethe im «Wechsel der Dinge», im zeitlich Bedingten, in den «Widerwärtigkeiten» liegt. Selbstvergewisserung heißt dies Leitinteresse, das tiefe Bedürfnis nach versichernder Ganzheit. Hierin ist Goethes umfassender Antihistorismus beschlossen. Drei Monate später in Rom zeigt sich deutlich, wie interessegeleitet Goethes Kunstbetrachtung ist. Es geht um die Beschwörung eines Selbstgenusses, eines Selbst, das sich Goethe bereits hier schon nicht mehr als Erfahrung eines Ganzen anbietet. Aber noch einmal versucht er den Verlust alter Werte rückgängig zu machen, indem er sie den Kunstwerken als unantastbaren «innern Wert» einpflanzt. Es kommt darauf an, schreibt er aus Bologna, «die Sachen um ihrer selbst willen zu sehen, den Künsten aufs Mark zu dringen, das Gebildete und Hervorgebrachte nicht nach dem Effekt den es auf uns macht, sondern nach seinem innern Werte zu beurteilen» (B 2: 30 f.) Die Aufgabe sei schwer, schreibt er weiter, «doch wäre nur diese Sicherheit und Gewißheit die Dinge für das zu nehmen was sie sind, selbst die besten Sachen einander subordinieren zu können, ... der größte Genuß nach dem wir im Kunst — wie im Natur — und Lebenssinne streben sollten» (B 2: 30 f.).

Und nun erfolgt im selben Brief die akrobatische Kehrtwende. Nachdem der nicht mehr verfügbare Selbst-Genuß als innerer Wert ins Kunstwerk gerettet wurde, wird er jetzt am Leitfaden der Natur als Vollkommenheit, als das Beste in der Idee des Künstlers zurückerobert ins eigene Ich: «Das geringste Produkt der Natur hat den Kreis seiner Vollkommenheit in sich ... Ein Kunstwerk [...] hat seine Vollkommenheit außer sich, das 'Beste' in der Idee des Künstlers, die er selten oder nie erreicht» (B 2: 31), heißt es dort. Goethe verla-

gert das defiziente Künstler-Selbst, um es zu retten, in die empfängnisbereite Hohlform der «Idee des Künstlers». Ihr kann er nun umso leichter über das Vorbild der Natur Vollkommenheit anverwandeln. Seine «Idee» erreicht der Künstler selten oder nie, da sie über diese Anverwandlung gleichsam zur «anderen» Natur wird. So wird in der Perspektive dieser Rückeroberung — und das ist zunächst das Reiseziel — die Geschichte einer Granitsäule zum Agens, zur Modellvorgabe eigener Selbstvergewisserung als Künstler: «Mir da ich ein Künstler bin, ist das liebste daran daß alles dem Künstler Gelegenheit giebt zu zeigen was in ihm ist und unbekannte Harmonien aus den Tiefen der Existenz an das Tageslicht zu bringen» (T: 150).

Das klingt sehr zuversichtlich. Goethe sucht und findet seine Gelegenheiten. Doch was sich für Goethe in der Geschichte dieser Säule schon exemplarisch als Untergang der Kunst andeutet, wird ihm in Rom schließlich zum Problemfall:

... alles ist nur Trümmer, und doch, wer diese Trümmer nicht gesehn hat, kann sich von Größe keinen Begriff machen. ... Alle neue Paläste sind auch nur geraubte und geplünderte Teilgen der Welt — ... Genug man kann alles hier suchen nur keine Einheit keine Übereinstimmung. Und das ists, was viele Fremde so irre macht (B 2: 22 f).

Es ist dasjenige, was besonders auch Goethe selbst, den Fremden, wie er sich immer wieder bezeichnet, den Einheits-Besessenen irre macht. Nahm er zuvor den beklagten Untergang der Kunst noch zum Anlaß, sich als Künstler auszurufen, um unbekannte Harmonien an die Oberfläche zu bringen, so bleibt diese Zuversicht nun in einem grundlegenden Dilemma stecken. Denn das Formmodell für die angepeilte Harmonie-Stiftung ist nur noch als «Stückwerk» (B 2: 23) zu haben. Daß er seine Briefe, die laufenden Dokumente seiner Selbstvergewisserung, als «Stückwerk» bezeichnet, ist eine unmittelbare Antwort darauf.

Woran soll sich der «Lebenssinn» nun orientieren, wenn der modellbildende Kunstsinn zerbrochen ist und das par force installierte Abstraktionsverfahren ungenügend bleibt?

Da kann wieder nur die Natur helfen. Eine Woche vor Rom schon besinnt er sich auf sein rettendes «Homeriden» — Alter ego (H 1: 198): «Dieses ist eben der alten Künstler Wesen das ich nun mehr anmuthe als jemals, daß sie wie die Natur sich überall zu finden wußten und doch etwas wahres etwas lebendiges hervorzubringen wußten» (T: 158). Ungebrochen schloß Goethe schon am Anfang seiner Reise diesen idealen Urzustand mit dem gebrochenen Künstler-Selbstverständnis einfach kurz in der ästhetischen Formel des «Dritten», die er bei Palladio verwirklicht sah: «Es ist würcklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet» (T: 117).

Wahrheit bestimmt den Bereich der «Naturwerke», Lüge den der «Tradition», der Geschichte und der Wechselhaftigkeit des Menschen. «Es ist viel Tradition bei den Kunstwerken, die Naturwerke sind immer wie ein erstausgesprochenes Wort Gottes» (B 2: 31). Bei Palladio und Raffael sieht Goethe beides vermittelt. Aber er kann sich damit nicht zufriedengeben. Der Bruch bleibt bestehen. Zwar weiß er, daß er die Tradition, die Geschichte nicht ausklammern kann. Immer wieder schwankt er zwischen den beiden Polen. Aber das erstausgesprochene Wort Gottes bleibt als großer Leitstern stehen. Es macht vieles leichter. Nachdem die Kunst ihm nicht geben konnte, was er sich von ihr versprach — Ganzheit, Einheit — betrachtet er sie kurzerhand als Natur: «Ich lasse mir nur alles entgegenkommen und zwingen mich nicht dies oder jenes in dem Gegenstande zu finden. Wie ich die Natur betrachtet, betrachte ich nun die Kunst» (B 2: 32). Das Modell des erstausgesprochenen Wortes Gottes nimmt in dieser Betrachtungsweise die Figur eines «ersten Blickes», an, eines «ersten Eindrucks», der einer «ersten Ausführung» (T: 125) entsprechen soll: «Auf den ersten sichern Blick kommt alles an, das übrige gibt sich, und durch Schrift und Tradition hat man keinen sichern Blick» (B 2: 35). Drei Monate früher hört sich das noch nicht so dezidiert an, bleibt der «erste Eindruck» noch eingebunden in das an Palladio exemplifizierte Modell des «Dritten»:

«Doch muß man auf alle Fälle wieder und wieder sehn, wenn man einen reinen Eindruck der Gegenstände gewinnen

will. Es ist ein sonderbares Ding um den ersten Eindruck, er ist immer ein Gemisch von Wahrheit und Lüge im hohen Grade» (T: 123). Goethe kommt aus der Zwickmühle nicht heraus. Die gemäß dem erstausgesprochenen Wort Gottes stilisierten «Gedancken des Künstlers», die «erste Ausführung» (T: 125), die «Idee des Künstlers» (B 2: 31) lassen sich nur durch einen Traditions —, einen Geschichts-Blick einfangen, das heißt einem Blick, der nicht anders kann, als dem Prinzip des nach und nach zu folgen. Wieder und wieder sehn heißt das einzig mögliche Verfahren, um den ersten sichern Blick zu erlangen.

Hauptort dieses halb selbst inszenierten, halb erlittenen Verwirrspiels ist Rom, «Abrahams Schoß», aus dem Goethe sich anhaltende Wiedergeburt verspricht. Immer wieder beschwört er diesen Privatmythos seiner Wiedergeburt. «Initiiert» sei er nun, schreibt er an Charlotte, nachdem er, kaum in Rom angekommen, gleich die wichtigsten Ruinen des alten Rom gesehen hat. Aber nach den ersten Wochen zeigt sich, daß die Initiation andauert, die Wiedergeburt nicht einmalig erfolgt, sondern in einem ständig sich fortsetzenden Prozeß aufgeht. «Die Wiedergeburt die mich von innen heraus umarbeitet, würkt immer fort» (B 2: 33). Die erhoffte Selbstfindung hat keinen Haltepunkt. «Nach und nach find ich mich» (T: 114) heißt, das Finden ist im Fortschreiten selbst begründet. Die Bewegung des nach und nach entwickelt eine Eigen-dynamik, die sie anhaltend sich selbst erzeugen läßt.

Goethe ist mürbe geworden, gleichsam osmotisch durchlässig nicht nur für die Kunst —, sondern die gesamte italienische Lebenswirklichkeit. Die widerständige Realität sich nunmehr als Stückwerk präsentierender Kunst läßt sich nicht wegläutern. Er will es auch gar nicht mehr. Im Gegenteil. Er kann nicht mehr anders als «abwarten wie sich das alles entwickelt» (B 2: 29). Die neue Reiseparole lautet:

«Es dringt zu eine große Masse Existenz auf einen zu, man muß eine Umwandlung sein selbst geschehen lassen, man kann an seinen vorigen Ideen nicht mehr kleben bleiben» (B 2: 43). Aber Goethe verliert den Fluchtpunkt des ersten Blickes nicht aus den Augen. Der Blick wird nur mehr und mehr, nach und nach, vom Kunstwerk abgezogen und

auf das eigene Selbst konzentriert. Nachdem das wegläuternde Abstraktionsverfahren am Objekt der Trümmerkunst versagt hat, als Modell eigener Selbstfindung nicht mehr hinreicht, muß nun das monadische Modell der Urpflanze erhalten. Jetzt setzt die Abstraktion am Ich an. Goethe will sich «aller alten Ideen, alles eigenen Willens entäußern um recht wiedergeboren und neu gebildet zu werden» (B 2: 36). Das ist der Sinn der neuen Wiedergeburt, die ihn — gereinigt von Geschichte und Tradition — «von innen heraus umarbeitet» (B 2: 33). Es geht darum, sich aus sich selbst herauszubilden (B 2: 37). Am Ende dieses Bildungsprojekts, dieser neuen Selbst-Bildung soll nun nicht nurmehr der Künstler, sondern der Mensch stehen.

«Schon habe ich viel in meinem Innren gewonnen, schon habe ich viele Ideen auf denen ich fest hielt, ... hingegeben und bin um vieles freier. Täglich werf ich eine neue Schale ab und hoffe als ein Mensch wiederzukehren» (B 2: 40). Eine grundlegende Wende zeichnet sich ab. Jetzt geht es vorrangig um Lebensgestaltung. Der Privatmythos der Wiedergeburt durch den Schoß des antiken Rom ist zusammengebrochen. Bezeichnenderweise ist von nun an kaum noch die Rede mehr davon. Aber auch der geliebten Formel monadischer Selbstentwicklung ist keine versichernde Orientierung mehr abzugewinnen. Was bleibt?

Die Frage nach dem Kern des Menschen wird ein weiteres Mal verschoben. Die Bewegung des nach und nach überholt sozusagen ihren eigentlichen Zweck, die vermeintliche Menschwerdung. Denn im Grunde weiß er schon, daß am Ende derartiger Selbsthäutungen nur ein toter Maskentanz stehen kann — wie ihn später der Verfasser des Bonaventura beschreiben sollte. Diese bedrohliche Einbahnstraße vermeidet er schon im Ansatz. So will Goethe ja die Abstraktion der Schälung als gleichzeitige Neubildung verstanden wissen. Aber wer soll der neue Garant sein, wenn alle bisherigen Muster versagt haben? Welchen Menschen hat er im Auge? Vielleicht den Menschen als Anti-Künstler, im Sinne eines Anti-Selbstbetrügers. Denn Goethe ist inzwischen vielzusehr involviert — fortgerissen — in italienische Lebenswirklichkeit, um als Künstler eine Verfügungsgewalt zu inszenieren,

mit der er später als geheimer, drahtzieherischer Turmvorsteher Wilhelm auf die Meisterschaft zulernen läßt. Neubildung im Sinne pragmatisch orientierter Ausbildung kommt also auch nicht in Frage. So schreibt Goethe aus Neapel sinnfällig über die Fortsetzung des Wilhelm Meister, daß sie «unter diesem Himmel wohl nicht möglich sein möchte» (B 2: 217).

«Neubildung» ist hier nur im dialektischen Zusammenspiel mit einer sich ständig erneuernden Auflösung zu begreifen. Auflösung zum einen in dem Sinne, wie er von Raffaels Cecelia sagt, «daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden» (Tb, 149). Das spielt in den Bereich des Dämonischen hinein, der «unabsehblichen Abgründe» (B 2: 47) antiker Kunstwerke. Seit dem Ende des ersten römischen Aufenthaltes bekommt das Wort jedoch einen neuen Sinn. Es wird entschieden weltlicher. Mit der zunehmenden Verlagerung des Interesses von der Kunst auf die Natur wird zugleich der bisher mehr verengende, distanzwahrende Blick von der Innerlichkeit aufs Außen gelenkt. Ging es bisher um Einengung, Konzentrierung aller auseinandertreibenden Kräfte, so heißt es jetzt, «die Welt [zu] erweitern» (H 11: 222), sich «Lusträume» zu erschließen. (H 11: 186) Die Auflösung geht jetzt ins Unendliche der Natur. Der Natur - Natur — «es übernimmt einen wirklich das Gefühl von Unendlichkeit des Raums» (H 11: 191) — wie auch der Menschen-Natur. Goethe erzählt jetzt die euphorische Geschichte einer doppelten Raumerschließung und Raumerweiterung. Der äußeren Italiens wie der inneren seiner selbst. Neapel markiert die Wende. Von seiner freien Lage erscheint ihm Rom «wie ein altes, übelplaciertes Kloster» (H 11: 189).

«Neapel ist ein Paradies, jedermann lebt in einer Art von trunkener Selbstvergessenheit. Mir geht es ebenso, ich erkenne mich kaum, ich scheine mir ein ganz anderer Mensch. Gestern dacht' ich: 'Entweder du warst sonst toll, oder du bist es jetzt» (H 11: 207). In Verona hielt er ein ungeordnetes Durcheinander noch mit der Klammer des Ganzen zusammen — als solch' Ganzes betrachtete er das Amphitheater, von dem das «vielköpfige, schwanckende, schwebende

Tier» des Volkes «zu Einem Ganzen vereinigt, zu Einer Einheit gestimmt, in Eine Masse verbunden und befestigt» (T: 114) wurde. So besessen auf Einheit insistieren kann nur in Selbstbetroffener, für den dies' Tier als Analogon eigener Seelenverfaßtheit fungiert. Jetzt weicht diese Domestizierung einer umfassenden Bejahung. Das «verwirrende Durcheinanderströmen» Neapels empfindet er nun als «heilsam», beruhigend.

Als extremes Analogon des neuen Seelenzustandes Goethes kann man seine Beschreibung des Vesuvs auffassen. Er sieht das Reizende der gegenwärtigen Gefahr (H 11: 193). Das «Ungeformte, ... die ungestalte Aufhäufung, die sich immer wieder selbst verzehrt» (H 11: 192) zieht ihn ganz eigentümlich an. Bereit zu trunkener Selbstvergessenheit, zum Selbstverzehrwerden. Goethe scheint hier alles auf eine Karte zu setzen. Er geht noch weiter. Gleich Eduard aus den Wahlverwandtschaften setzt er sich selbst als Spieleinsatz. Es geht an die Substanz, besser und weltlicher gesagt, an die Existenz. Fasziniert von dem «ander Seyn» (T: 145) Italiens spielt er mit der Möglichkeit alternativer Lebensgestaltung. Er wird sozusagen zum existentiellen Spieler.

Kurz vor der Abreise aus Rom findet sich das Konzentrat dieser neuen Perspektive. Die obsessive Energie seines Strebens nach Ganzheit schießt hier mit der neuen Bejahung des Augenblicks zusammen zum Synkretismus eines ganzen Spiels: «ich habe nur e i n e Existenz, diese hab ich diesmal g a n z gespielt» (B 2: 44).

Fünf Tage später holt er zu einer weiteren, radikalen Umwertung aus. Fühlte er sich am Anfang seines Romaufenthalts noch irre gemacht von fehlender Einheit und Übereinstimmung, schienen ihm die «neuen Paläste auch nur geraubte und geplünderte Teile» (B 2: 22 f.), die Römer «auch nur Barbaren, die das Schöne raubten, wie man ein schönes Weib raubt» (T: 150), so spricht er sich jetzt für eben diesen glücklichen Raub aus, «für den Augenblick» (B 2: 45). Er ist davon überzeugt, daß der Mensch das Gute das ihm widerfährt, wie einen glücklichen Raub dahinnehmen und sich weder um rechts noch links, viel weniger um das Glück und Unglück eines G a n z e n kümmern soll. Wenn man zu

dieser Gemütsart geleitet werden kann; so ist es gewiß in Italien (B 2: 45).

Die Affirmation des Augenblicks ist gleichsam das weltliche Destillat des erstausgesprochenen Wortes Gottes. Man denke an die dritte Verwandlungsstufe Zarathustras. «Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen» (N 4: 31). Auch während des zweiten römischen Aufenthalts betont Goethe noch, «daß der Moment alles ist...» Die Radikalität der Augenblicksbejahung weicht nun jedoch einem «vernünftigen» Haushalten solcher Momente. Ein gutgemeinter Rat zur Lebenshilfe: Ein vernünftiger Mensch hat sich «so zu betragen, daß sein Leben, insofern es von ihm abhängt, die möglichste Masse von vernünftigen, glücklichen Momenten enthalte» (H 11: 419).

Im zitierten Originalbrief vom ersten Romaufenthalt ist von dieser rasonierenden Distanz noch nichts zu spüren. Im Gegenteil. Goethe überläßt sich dem Strom augenblickshafter Zustände, überläßt sich der «großen Menge von Ideen», bei der es ihm «sauer [wird] zu schreiben, denn es sind keine einzelne Bemerkungen und Begriffe, sie sind zusammenhängend, haben mancherlei Beziehungen unter sich und bewegen sich wenn ich so sagen darf jeden Tag weiter» (B 2: 45 f). Das läßt sich einerseits als Pendant der zudringenden Masse Existenz auffassen. Was sich aber ganz beiläufig anbahnt — in einem unabschließbaren Prozeß gleichsam weiterbewegt vom unterirdischen nach und nach — ist die Steigerung des bejahten Augenblicks ins Werden.

Glücklich wäre ich wenn ich jemand Liebes bei mir hätte, dem ich meine wachsende Kenntnisse unterwegs mitteilen könnte, denn zuletzt verschlingt das Resultat die Annehmlichkeiten des Werdens, wie die Herberge abends die Mühe und die Freude des Wegs verschlingt (B 2: 47).

Aus dieser Leitperspektive läßt sich manches neu deuten. Wenn Goethe, zurück aus Sizilien, aus Rom schreibt: «Sie geben mir Raum, daß ich erst recht mein werden kann» (B 2: 62), dann bezeichnet mein das ander Seyn des Werdens selbst. Die Neubildung als Auflösung des bejahten Augen-

blicks in den unendlichen Raum des Werdens. Das ist die Folie, worauf Goethe fortan süditalienische Lebensbilder zeichnet.

So, wenn er in Neapel über Menschen «von glücklichem Naturell» redet, «die ohne Kummernis erwarten können, der morgende Tag werde bringen, was der heutige gebracht, und deshalb sorgenlos dahinleben» (H 11: 199). Solche Eindrücke mögen Goethe bei der Abfassung der venetianischen Epigramme Pate gestanden haben, wenn es dort heißt: «Sage, wie lebst du? Ich lebe! und wären hundert und hundert / Jahre dem Menschen gegönnt, wünscht 'ich mir morgen wie heut'» (H 1: 182).

Das ist fundamental zyklisch gedacht, oder vielmehr gelebt. Keine Teleologie. Keine Steigerung ist hier im Spiel. Aber eine bejahende Augenblickserfahrung, die in Gedankenbilder mündet, sie erst konstituiert, die auf Nietzsches ewige Wiederkunft veweisen. Der Augenblick in seiner Unmittelbarkeit, außerhalb der Zeit, gleichsam als Schnittpunkt ins Ewige auseinanderlaufender, sich widersprechender Wege, das Vorher und Nachher immer schon enthaltend; so sieht ihn Nietzsche im Zarathustra (N 4: 199 f., *Vom Gesicht und Räthsel*).

Bei Goethe wird diese Expansion des Augenblicks ins ewig Wiederkehrende nicht weiter reflektiert. Vielmehr bildet sie sich aus der Assimilation unmittelbar Erlebten und setzt sich ausgehend von den Originalbriefen Goethes erstem römischen Aufenthaltes über die Neapels aus der *Italienschen Reise* fort bis zum *Westöstlichen Divan*. In dieser Entwicklung nimmt der Brief aus Neapel vom 17. März 1787 eine Sonderstellung ein. Inmitten lose aneinandergereihter Beobachtungen, gleichsam die kompositorische Einlösung zugrundeliegender Augenblicksverfaßtheit, heißt es hier kurz aperçuhaft fixiert: «Und doch ist die Welt nur ein einfach Rad, in dem ganzen Umkreise sich gleich und gleich, das uns aber so wunderbar vorkommt, weil wir selbst mit herumgetrieben werden» (H 11: 210). Das weist in den Orient, nach Indien, erinnert an das Rad des Sansara. Sansara, so heißt in der indischen Philosophie der sich wiederholende Kreislauf des individuellen Lebenslaufes durch die Wiedergeburt

ten hindurch mit allen ihren Leiden, von dem man nur durch Eingehen in Brahma oder im Nirwana erlöst wird. Die sich von Rom bis Neapel zu Bildern ewiger Wiederkunft zuspitzende Augenblickserfahrung verdichtet sich am prägnantesten wohl in dem an Hafis gerichteten Gedicht Unbegrenzt des West-östlichen Divan:

Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und anfangs war
(H 2: 23).

Dem Gedicht liegt ein Vorstellungsbereich zugrunde, dem sowohl Nietzsches Bild des aus sich rollenden Rades, wie seine Augenblickskonzeption aus *Vom Gesicht und Räthsel* angehört. Was hier am Anfang und Ende zugleich — scheinbar paradox — ist und auch nicht ist, nicht ist, weil nicht zu fixieren, bleibt und war, das ist der besondere Augenblick des sich in Hafis spiegelnden Dichters selbst. Oder besser gesagt, der Dichter als Augenblick selbst, wie es im Divan in der Antwort auf Huri im Buch des Paradieses deutlich wird. Dort stellt sich der Dichter in seiner Augenblicksverfaßtheit als Schauer dar. Die Wiederkehr Huris in der Ewigkeit des durchschauenden Augenblicks des «ewig bräutlich keusche[n] Kuß!»:

Huri

...
Weißt du denn, wieviel Äonen
Wir vertraut schon zusammen wohnen?

Dichter

Nein! — Will's auch nicht wissen. Nein!
Mannigfaltiger frischer Genuß,
Ewig bräutlich keuscher Kuß! —
Wenn jeder Augenblick mich durchschauert,
Was soll ich fragen, wie lang es gedauert!
(H 2: 115).

Bezeichnenderweise schreibt Goethe an seiner italienischen Reise in eben der Zeit, in der auch die Divan-Gedichte entstehen. Während seiner beiden Reisen an den Rhein, Main und Neckar 1814/15, die er, wie schon die Italienreise, als Verjüngung, Erneuerung empfindet. «Neapel rückt vor, sowie Sizilien», (B 3: 311) notiert er zu Beginn der zweiten Rhein-Reise in Wiesbaden Mai 1815. Die Parallele ist offenkundig und gewollt. «Lustige Erinnerungen» (B 3: 311) schießen zusammen mit Notaten aus Tagebüchern und Briefen zu dem «zugleich völlig wahrhaft und anmutige[n] Märchen» (B 3: 308) der Italienischen Reise.

Zurück zu Neapel. In dieser Stadt — gleichsam Goethes «bunte Kuh» (N 4: 31), «das bunte Leben» Neapels wie Nietzsche die Stadt nannte, aus der er seinen Zarathustra sprechen läßt — scheinen für Momente alle Widersprüche aufgehoben. Kunst-, Natur- und Lebenssinn gehen in einem neuen Dritten auf, dem wertindifferenten Zustand einer neuen Natürlichkeit, einer Gleichgültigkeit: Das Volk «ist so natürlich, daß man mit ihm natürlich werden könnte. Da ist z.B. Pulcinell, die eigentliche Nationalmaske, der Harlekin, ... Pulcinell, ein wahrhaft gelassener, ruhiger, bis auf einen gewissen Grad gleichgültiger... Knecht» (H 11: 214).

Einen Tag später erhält diese Narren-Eigenschaft umfassende Gültigkeit. Goethe empfindet:

'wie sinneverwirrend ein ungeheurer Gegensatz sich erweise. Das Schreckliche zum Schönen, das Schöne zum Schrecklichen, beides hebt einander auf und bringt eine gleichgültige Empfindung hervor. Gewiß wäre der Neapolitaner ein anderer Mensch, wenn er sich nicht zwischen Gott und Satan eingeklemmt fühlte' (H 11: 216).

Wer fühlt sich hier eingeklemmt, wenn nicht auch Goethe selbst? Eine zwiespältige, aber auch sympathetische Selbstbespiegelung. Denn diese eingeklemmten Neapolitaner sind zugleich «glückliche Menschen», auf ihre Weise «ganz» und «vollkommen». «Das will und muß ich nun auch erlangen», schreibt er später.

Doch um nicht toll zu werden, gilt es zunächst, sich zu behaupten in diesem Chaos Neapels. Auch hier verfährt er

intuitiv nach der Methode, durch Anverwandlung alles Verwirrenden und zugleich Faszinierenden habhaft zu werden. So setzt er sich gleichsam die Maske des Pulcinell auf, um mit eben der Ruhe und Gelassenheit, die er an diesem hervorhob, jetzt das wirre Durcheinanderströmen Neapels gar als «heilsam» zu empfinden (H 11: 211). Ein Trick distanzierender Selbsterhaltung inmitten des chaotischen Paradieses. Nietzsche sollte später diesen Goethe ganz eigenen Akt der Selbsthygiene ein lebenserleichterndes Idealisieren aller Vorgänge nennen. Goethe sei gewissermassen das Paradebeispiel «dieses Kunststücks»:

«Ein Hauptmittel, um sich das Leben zu erleichtern, ist das Idealisieren aller Vorgänge desselben; ... der sein Leben idealisieren will, muss es nicht zu genau sehen wollen und seinen Blick immer in eine gewisse Entfernung zurückbannen» (N 2: 229).

In einem früheren Stück aus *Menschliches Allzumenschliches* beschreibt Nietzsche diesen Idealisierungsprozeß genauer, in eben dem Sinne, wie er Goethes Identifikationspiel mit Pulcinell umfaßt — als artistische Maskierung. Und treffenderweise dient auch hier Goethe wieder als Generalzeuge:

Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; ... die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet, in jedem andern als dem artistischen Sinne wirkungslos gemacht (N 2: 184).

So bildet sich Goethe Pulcinell, die eigentliche Nationalmaske, um zur eigenen idealischen Maske, unter der er nun als gleichgültiger Künstler, spielerisch das bedrohende Chaos um sich herum anordnet. Eben in Nietzsches Sinne einer artistischen Zurechtmachung der umgebenden Wirklichkeit. Als ordnender Künstler, als «Feldmesser», erscheint ihm nun die neapolitanische Verwirrung nur «scheinbar», da «hundert Beobachtungen sich vergleichen und ordnen lassen».

Goethe setzt sich hier im wörtlichen Sinne als Lebenskünstler in ein artistisches Verhältnis zur Wirklichkeit Neapels. Um nicht toll zu werden, suggeriert er sich in die gleichgültige Position eines artistischen Harlekins hinein. Nur aus dieser Position kann das zu ordnende Chaos neue, in Nietzsches Sinn, artistische Wirksamkeit erlangen. Der hierdurch gewonnene Abstand läßt Goethe später, im Bericht von 1787, das analoge Chaos des Römischen Karnevals heiter die «behagliche Nullität des Daseins» nennen, in welche Pulcinells vergnügliche Absurditäten den Betrachter versetzen (H 11: 429). Diese distanziert-heitere Gelassenheit begründet sich aus der artistischen Betrachtungsweise Neapels. In ihr wird Goethe die Stadt gleichsam zum lebenden Bild, das er selbst aus dessen gleichgültiger Mitte heraus oder — um eine spätere Formel aus Goethes Kompositionslehre aufzugreifen — leerer Mitte heraus um sich herum komponiert. Anders gesagt, er setzt sich selbst als leere Mitte ins Bild. Die existentielle Dimension dieses sich selbst unmittelbar miteinbeziehenden Bild-produzierenden Blicks ist von grundlegender Bedeutung für Goethes spätere Kompositionslehre wie sie sich im Aufsatz *Relief von Phigalia* ausdrückt:

die Mitte darf nicht streng bezeichnet sein, und bei einer vollkommenen guten Komposition, sie sei plastisch, malerisch oder architektonisch, muß die Mitte leer sein oder unbedeutend, damit man sich mit den Seiten beschäftige, ohne zu denken, daß ihre Wirksamkeit irgendwoher entspringe. (H 12: 171).

Auch das ist aus dem unmittelbaren Lebenszusammenhang genuin orientalistisch gedacht. Die Wirksamkeit der leeren Mitte. Die leere oder unbedeutende Mitte nimmt hier die Gleichgültigkeit auf, in der Goethe in Neapel den Gegensatz von Schrecklichem und Schönen sich aufheben sah. Das heißt nicht, daß der sinneverwirrende und ungeheure Gegensatz damit verschwunden oder negiert wäre. Denn er macht ja überhaupt erst die Faszination für den Betrachtenden aus. So ist es gerade der «Kontrast des furchtbaren medusenhaften Angesichts zu der zierlichen Jungfrau», der in der Heiligen Veronica «eine unglaubliche Gewalt auf die Beschauenden» ausübt (H 12: 154). Und im *Relief von Phigalia* müssen

«Herkules und die Amazonenkönigin ... gegeneinander» stehenbleiben. «Und so muß es immer bleiben, weil man nicht weiter kann» (H 12: 171).

Die Gleichgültigkeit bringt die Gegensätze dabei in einen Schwebezustand, läßt sie nebeneinander bestehen, um das Übermächtige ihres Sinneverwirrenden und Ungeheuren — zur Faszination gemildert — überhaupt erst rezipierbar, das heißt «wirksam» zu machen. Unblässig um Milderung allzustarker Kontraste bemüht, verschwindet der Bildbetrachter Goethe in der leeren Mitte, um von dort eben das zu organisieren, was er immer wieder die «verheimlichte Symmetrie» nennen wird (H 12: 456).

Die Inszenierung seiner selbst als gleichgültigen Artisten im lebenden Bild Neapels präfiguriert Goethes ganz eigenes zugleich produktions- und wirkungsästhetisches Programm, wie er es 1818 im Aufsatz Antik und Modern auf den Begriff gebracht hat: «jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand» (H 12: 173). Er ordnet gleichermaßen aus einer gleichgültigen leeren Mitte heraus. Das heißt, erst aus dieser leeren Position heraus gewinnt Neapel im Sinn seiner Kunstbetrachtung Bedeutsamkeit.

So kann Goethe nach diesen ästhetisch wirksamen Erfahrungen im März 1788 schließlich an Carl August schreiben, daß er sich «selbst wiedergefunden [habe]... Als Künstler!» Das ist einerseits strategisch gesprochen. Er wollte schließlich nach Rückkehr in Weimar nicht länger mit Verwaltungsarbeiten belastet werden. Doch zugleich artikuliert sich darin eine fundamentalere Einsicht. Was er gefunden hat, ist das Prinzip seines künstlerischen Schaffens, das er stellvertretend an der Entdeckung der «Urpflanze» exemplifiziert. Es ist das Prinzip des ins Unendliche Erfindens von Existenz-Möglichkeiten. Eben in dem Sinne, wie er von dem Modell der Urpflanze sagt, daß man mit ihm «alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden [kann], die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und... eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles Übrige Lebendige anwenden lassen» (B 2: 60).

Die Naturwissenschaft nimmt bei Goethe zugleich die Stellung einer Ästhetik ein. In Italien hat Goethe das entdeckt, was Nietzsche das «Spiel des Schaffens» (N 4: 31) nennen wird. Das Experiment Italien entläßt ihn als einen Künstler, für dessen Arbeiten fortan das sinnliche Durchspielen aller Kunst-, Natur- und Lebenssinne modellbildend sein sollte. Goethe, der zu Beginn seiner Reise auf «Welt-schöpfung» aus war, der gleich Zarathustra «Weltverlorene» hat sich seine Welt gewonnen (N 4: 31).

IL CONCETTO DI «SOGGETTO» NELLA TEORIA PROTOROMANTICA DEL ROMANTICO

di
Ingrid Hennemann Barale
Pisa

Con «teoria protoromantica del romantico» intendo la teoria che F. Schlegel ha elaborato tra la primavera del 1797 e l'estate del 1798. Nelle sue riflessioni di quel periodo — nei celebri frammenti del *Lyceum* e dell'*Athenäum*, ma soprattutto nei *Notizheften* che contengono la prima formulazione dei quei pensieri e la più diretta testimonianza del loro nascere — il concetto di «romantico» ha trovato quella definizione nella quale il movimento culturale che siamo soliti comprendere sotto questo concetto ha potuto riconoscersi.

La prima elaborazione del concetto di «romantico» è la teoria della cosiddetta *romantischen Poesie*. La parola «poesia» assume in questo contesto un peculiare significato. Vogliamo mostrare che ha potuto assumerlo solo attraverso un nuovo concetto di «soggetto». L'uno e l'altro, il nuovo significato di «poesia» e il nuovo concetto di «soggetto», sono il punto d'arrivo di una concezione della modernità il cui punto di partenza fu, anche per Schlegel, il confronto fra moderno e antico. Ma tra il punto di partenza e il punto d'arrivo v'è un passaggio intermedio relativamente poco esplorato¹.

¹ È noto che a partire dal 1795 e soprattutto nell'anno del suo soggiorno a Jena tra l'agosto del 1796 e l'agosto del 1797, lo studio della *Wissenschaftslehre* [WL] di Fichte e dei primi scritti di Schelling (*Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt* e *Vom Ich als Princip der*

Si è data poca importanza sinora alle obiezioni che Schlegel ha mosso alla prima esposizione fichtiana e alla prima interpretazione schellinghiana della WL in quel particolare momento della sua formazione che prelude alla prima formulazione del concetto di «poesia romantica». Vorrei cercar di mostrare che questo concetto nasce come risposta ai problemi che la fondazione trascendentale del sapere ha posto senza risolvere e, dunque, alle sue difficoltà e incapacità non meno che alle sue suggestioni. Getteremo a tale scopo un rapido sguardo nei quaderni degli appunti di Schlegel tra l'estate del 1796 e l'estate del 1798. La prima serie di appunti (pubblicata in KA XVIII, pp. 1-119 e pp. 505-21, come *Beilagen I e II* dei *Philosophischen Lehrjahre*) risale ai

Philosophie) ha rappresentato un momento centrale nella formazione di F. Schlegel. Tra quanti di questo tema si sono occupati — Dilthey nel *Leben Schleiermachers* (W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, hrsg. v. M. Redeker, Stuttgart-Göttingen 1959, XIII/1, pp. 249-254). Körner nell'introduzione ai *Neuen philosophischen Schriften*, (F. Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, hrsg. v. J. Körner, Frankfurt a.M. 1935), Benjamin nel suo famoso saggio del 1920 (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in W. Benjamin, *Schriften*, hrsg. v. Th. W. Adorno u. G. Adorno, Frankfurt 1955, II, pp. 426-68; tr. it., W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, a cura di G. Agamben, Torino 1982, pp. 13-55), da ultimo Behler nella *Einleitung* alla sua edizione dei *Philosophischen Lehrjahre* (vol. XVIII della *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe [KA]*, hrsg. v. E. Behler, München-Paderborn-Wien 1963) — prevale una visione uniformemente positiva delle influenze che Schlegel avrebbe ricevuto. Fichte gli avrebbe comunicato il programma di un comprendere genetico, l'idea e il metodo della riflessione infinita, il principio dell'autolimitazione come azione propria dello spirito creativo. Da Schelling avrebbe tratto l'idea dell'Assoluto come realtà che si realizza attraverso se stessa e da entrambi la dottrina dell'intuizione intellettuale. Senza negare che questi temi siano di origine fichtiana e schellinghiana e che la lettura degli scritti e la personale conoscenza di Fichte e di Schelling siano state determinanti nell'appropriazione schlegeliana di questo complesso di idee, si vuole qui mostrare che questa appropriazione non fu una diretta trasfusione, ma è passata attraverso una critica di fondo dei primi sistemi dell'idealismo trascendentale e del metodo stesso della riflessione filosofica. Sulla formazione filosofica di F. Schlegel, oltre agli scritti citati, cfr. A. Schlagdenhauffen, *Fr. Schlegel et son groupe. La doctrine de l'Athenaeum*, Paris 1934; L. Wirz, *Fr. Schlegels philosophische Entwicklung*, Bonn 1939, J.J. Anstett, *La pensée religieuse de Fr. Schlegel*, Paris 1941; A. Dempf, *Weltordnung und Heilsgeschehen*, Einsiedeln 1958.

primi mesi del suo soggiorno a Jena tra l'agosto del 1796 e il luglio del 1797 e documenta i risultati della sua prima lettura metodica delle esposizioni fichtiana e schellinghiana dell'idealismo trascendentale. La serie successiva di appunti (pubblicata in KA XVI, pp. 83-190, sotto il titolo di *Fragmente zur Litteratur und Poesie*) è il laboratorio da cui sono usciti i celebri frammenti del *Lyceum* e dell'*Athenäum*: corrisponde all'intero periodo del soggiorno a Berlino tra l'agosto del 1797 e l'agosto del 1798 e contiene le prime formulazioni del concetto di «poesia romantica»².

Nei suoi appunti dell'estate-autunno 1796 Schlegel coglie con grande acutezza l'affiorare, tra Fichte e Schelling, di una divergenza che risulterà per entrambi decisiva. La coglie attraverso la lettura di uno scritto (*Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*) a cui Schelling deve la sua fama iniziale di seguace e fedele interprete di Fichte. Prima di ogni altro Schlegel riconosce la divergenza di principio tra quelle due versioni dell'idealismo trascendentale e, riguardo al punto di tale divergenza, alla questione di quale principio possa sorreggere una fondazione filosofica dell'esperienza, nessuna delle soluzioni proposte sembra convincerlo. A ciascuna oppone, come inconciliabili, le ragioni dell'altra.

A Fichte, stabilito che nel suo sistema il fondamento ultimo è «ein Postulat und ein unbedingter Satz»³ oppone che «Postulate [...] zum Fundament des Wissens nicht geschickt [sind]»⁴ e che il «logische Imperativ»⁵ di cui il postulato della posizione incondizionata di un Io è la formu-

² Penso possa valere a loro riguardo, per una rappresentazione generale del percorso che queste due serie di frammenti disegnano, quanto M. Frank (*Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Suhrkamp 1989, p. 253) ha scritto dei corrispondenti frammenti di Novalis in una lezione a essi dedicata. Si tratta di «una serie di riflessioni [...] che danno inizio a un decorso autonomo della speculazione idealistica al termine del quale l'idealismo stesso resta sul terreno».

³ KA XVIII, [22], p. 521.

⁴ KA XVIII, [14], p. 518.

⁵ Cfr. KA XVIII, [89], p. 514.

lazione teoretica «in der Philosophie nicht unbedingt», d.h. «nicht als Imperativ und als Kriterium sondern als regulative Hypothese postuliert [wird]»⁶.

Interpretare il primo principio della WL come semplice postulato di un imperativo logico significa null'altro riconoscerci se non la condizione ch'è necessario ammettere affinché l'obbligo implicito in ogni esercizio della ragione (l'obbligo di pensare le cose nella prospettiva di un ordine cui ciascuna concorre con una propria essenziale identità) assuma un significato nella riflessione di uno spirito finito. L'identico a sé, infatti, non è per noi pensabile se non come posizione incondizionata di un sé. Ma se il primo principio della WL altro non è che un postulato, vale l'obiezione che la verità del sapere su di esso fondato (la verità dell'intera WL) resta indimostrata e che lo stesso imperativo logico che vorrebbe legittimare si degrada a semplice «ipotesi regolativa». Ma Fichte — continua Schlegel — non se ne rende conto e avanza la pretesa di una riflessione dettata da quell'imperativo, non soltanto su di esso problematicamente regolata. Merita pertanto una dura accusa di acrisia: «Wenn alle Wissenschaften, so muß ja auch die Wissenschaftslehre philosophisch d.h. kritisch behandelt werden, welches Fichte nicht gethan hat»⁷. Una filosofia che si propone quale teoria del sapere si rivela paradossalmente incapace di chiarire la natura di quel sapere che essa stessa è: «Bei Fichte's freiem Entschluß zu philosophiren ist das Philosophiren nicht erklärt»⁸.

La conclusione riguarda direttamente il nostro tema. La WL, questa fondazione del sapere che si è intenzionalmente proposta quale teoria dell'assoluto e dell'infinito nella prospettiva del finito e del condizionato, ad altro non perviene se non a dedurre l'insuperabile finitezza di quel medesimo soggetto che obbliga a riconoscersi essenzialmente infinito. Di un tale risultato Schlegel dice: «Das Setzen einer absolu-

⁶ KA XVIII, [91], p. 514.

⁷ KA XVIII, [107], p. 515.

⁸ KA XVIII, [19], p. 519.

ten Gränze ist nichts andres als das eines absoluten Nicht=Ich»⁹. Questo risultato smentisce la pretesa fichtiana che la WL abbia risolto il problema epocale della filosofia: il problema di un'esperienza finita dell'infinito. Sbaglia Fichte quando «identifica WL e filosofia»¹⁰.

Il rifiuto di considerare risolti nella WL i problemi ch'essa pone non contraddice l'ammirazione per quest'opera né il giudizio tramandato dal celebre *Athenäum-Fragment* 216. Aiuta anzi a capirlo. L'*Athenäum-Fragment* 216 dice: «Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters»¹¹. Poté sembrare una apologia senza riserve e non mancò di sorprendere i contemporanei. Meno scandaloso sarebbe forse apparso il primo *Entwurf* di questa sentenza, in un appunto del 1797, dove si sottolineava come quelle massime tendenze fossero tuttavia «nur Tendenzen ohne gründliche Ausführung»¹². Ma solo gli appunti dell'autunno 1796, con la loro corrosiva analisi del meccanismo della WL e del suo esito aporetico, consentono di restituire a quei giudizi il loro esatto significato. Che cosa significa riconoscere che la WL rappresenta nella storia della filosofia, cioè nella storia dell'umana coscienza di sé, la medesima svolta epocale che la Rivoluzione francese ha segnato sul terreno della storia politica? Questa «apologia» della WL significa esattamente ciò che dice questo appunto del 1796: «Die Apologie der WL gegen den Vorwurf des Transcendentismus gehört in die Philosophie bey Gelegenheit der Darstellung der Bedingungen des Problems»¹³. Il problema che la WL disegna in tutta la sua complessità e di cui rappresenta le ineludibili condizioni si può riassumere nella domanda: com'è possibile un'esperienza finita dell'infinito?

Schlegel è convinto che a tale domanda l'uomo colto del suo tempo non possa sottrarsi. Dalla fondazione fichtiana

⁹ KA XVIII, [104], p. 515.

¹⁰ Ibid.

¹¹ KA II, [216], p. 198.

¹² KA XVIII, [62], p. 85.

¹³ KA XVIII, [104], p. 515.

della coscienza umana ha imparato che l'infinito e l'incondizionato non possono essere oggetto di una dimostrazione oggettiva e che, se dalla loro posizione si muove, questa non potrà essere altro che un postulato e solo come tale potrà valere nell'antointerpretazione di un sapere condizionato e finito. Ma dalla fondazione fichtiana ha imparato anche che senza passare attraverso la posizione di un infinito e incondizionato nessun sapere finito e condizionato potrebbe arrivare a una tale coscienza di sé. Nessun sapere finito e condizionato potrebbe essere sapere di una *propria* finitezza e condizionatezza se a tale coscienza non potesse pervenire attraverso la posizione di un infinito e incondizionato. Il problema è allora: fare in modo che quella posizione cessi di essere per la coscienza finita un semplice postulato della sua esperienza di sé e diventi invece qualcosa di cui nella sua esperienza è esperienza. Ciò significa: trovare le condizioni di un'esperienza che sia al tempo stesso del finito e dell'infinito, del condizionato e dell'incondizionato e che sia qualcosa di diverso da quei tentativi di dimostrazione oggettiva che l'infinito e l'incondizionato non possono sopportare.

Questo problema è ben presente nella prima versione schellinghiana dell'idealismo trascendentale. Il testo di Schelling su cui Schlegel riflette nell'autunno del 1796 è il saggio *Vom Ich als Princip der Philosophie*. Lo confronta con la WL di Fichte e, là dove la generalità del pubblico filosofico vedeva ancora soltanto coincidenze, coglie una differente impostazione della ricerca e, con essa, le premesse delle future divergenze. Annota: «Schelling geht nicht aus von dem Satze: Wissenschaft soll seyn; oder ich will wissen: sondern: Wissenschaft ist [...]. Nicht von einem *logischen Imperativ*, sondern von einem *logischen Datum*. Dann folgt der Erweis, daß ohne unbedingtes Wissen kein bedingtes also überhaupt keins möglich sey. Dann das Problem: *etwas zu finden, das schlechterdings nicht als Ding gedacht werden kann*»¹⁴.

Il testo di Schelling inizia in effetti con un'alternativa che suona così: «O il nostro sapere deve essere assoluta-

¹⁴ KA XVIII, [89], p. 514.

mente privo di realtà — un circolo eterno, uno scorrere mutuo e costante di tutte le singole proposizioni l'una nell'altra, un caos nel quale nessun elemento riesce a distinguersi — oppure deve esserci un punto ultimo della realtà da cui tutto dipende, dal quale provengono ogni consistenza e ogni forma del nostro sapere, e che separa gli elementi delineando per ciascuno l'ambito dei suoi effetti crescenti nell'universo del sapere»¹⁵. L'alternativa è risolta in partenza dalla constatazione che una scienza è: una scienza, cioè un sapere ordinato di una realtà ordinata. Da questo dato muove la dimostrazione che nessuna scienza potrebbe costituirsi se non come sapere di una realtà in sé identica. Ma questa dimostrazione è solo la posizione del problema di una realtà siffatta. Più esattamente: la sua posizione come problema filosofico, poiché si viene a chiedersi come una realtà in sé e per sé identica possa rendersi disponibile al pensiero che su di essa si interroga.

Schelling viene a interrogarsi sulla realtà dell'Assoluto (cioè dell'infinito e incondizionato) e a chiedersi come una tale realtà sia pensabile. Adotta con ciò una prospettiva addirittura opposta a quella scelta da Fichte per la sua WL. Non muove dall'Assoluto come da un imperativo e non gli dà nel suo sistema la posizione e il destino di un postulato, cioè di qualcosa che non potrà mai entrare nell'esperienza come un dato reale. La posizione dell'Assoluto è per lui quella di una realtà che chiede di essere come tale dedotta, cioè determinata unicamente riguardo alle sue condizioni di possibilità.

Ma questa posizione del problema ha un difetto che Schlegel subito segnala. La domanda circa quella condizione che deve poter essere affinché il dato di fatto di una scienza risulti comprensibile si pone, nella deduzione schellinghiana, come problema «etwas zu finden, das schlechterdings nicht

¹⁵ F.W.J. Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie*, in *Ausgewählte Werke. Schriften von 1794-1798*, [reprogr. Nachdr. d. Ausg. Cotta, Stuttgart u. Augsburg 1856 u. 1857], Darmstadt 1980, p. 42; tr. it., F.W.J. Schelling, *Dell'io come principio della filosofia*, a cura di A. Moscati, Napoli 1990, p. 31.

als Ding gedacht werden kann»¹⁶. Questa condizione (questo essere-assolutamente-altro dalla cosa) è ciò che Schelling chiama «*absolutes Ich*» e (nel suo saggio del 1795) costituisce la prospettiva invalicabile della sua deduzione. Per conseguenza: «Schelling hat das Nicht Ich nicht deduzirt»¹⁷. Non v'è riuscito per una incapacità di principio su cui Schlegel insiste: «Schelling kann aus dem absoluten Ich wohl den Begriff des Nicht Ich aber nicht des wirklich absooluten Gesetzseyns desselben entwickeln. Da hinkt»¹⁸. L'incapacità di uscire dalla condizione di un Io assoluto che fin dall'inizio si prospetta come l'assolutamente altro dalla cosa non resta senza conseguenze per la teoria di quella soggettività che ciascun vive come individuale determinatezza. Non deducendo la possibilità del non-Io, Schelling non giustifica neppure quella dei molti individui che pensano e dicono «Io»: «es ist dicker empirischer Egoismus vom absoluten Ich zu sagen: *mein Ich*»¹⁹.

Ciò che Schelling chiama «Ich» è «un qualcosa che è pensabile solo attraverso se stesso, solo attraverso il suo essere, e che può essere pensato solo in quanto è; un qualcosa, insomma, nel quale il principio dell'essere e quello del pensiero coincidono»²⁰. Questa definizione di ciò che si cerca è il filo conduttore dell'intera ricerca: «La nostra questione si può esprimere già ora in un modo ben determinato e la ricerca ha trovato un filo conduttore che non potrà più lasciare»²¹. Non si può parlare di «deduzione dell'Io» nel senso normale di un genitivo dell'oggetto: nel senso di una deduzione o dimostrazione di cui l'Io sarebbe in un qualunque momento soltanto oggetto. L'oggetto della deduzione pretende di esserne al tempo stesso il soggetto e la deduzione ha il compito di giustificare questa pretesa: deve essere quel pensiero della sua oggettiva possibilità che coincide col realizzarsi della cosa

¹⁶ KA XVIII, [89], p. 514.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ KA XVIII, [94], p. 514.

¹⁹ KA XVIII, [73], p. 512.

²⁰ F.W.J. Schelling, op. cit. p. 43; tr. it. cit., p. 33.

²¹ Ibid.

stessa. Schelling dice: «l'assoluto può essere dato solo attraverso l'assoluto»²². Esclude con ciò che l'Assoluto possa realizzarsi in qualunque esperienza che sia anche di una propria insopprimibile finitezza. In altre parole: esclude che esperienza dell'Assoluto possa darsi nell'esperienza di sé di quella realtà che chiama «soggetto» e ciò finché come soggetto (cioè «*in opposizione*, e tuttavia *in relazione*, a un oggetto già posto») si esperisce²³. Poiché l'assolutezza che gli sfugge è quell'essenza infinita e incondizionata che è detta «Io», si ha questa conclusione sconcertante: finché si esperisce come soggetto, un soggetto non può esperirsi come Io.

A questa conclusione né Fichte né Schelling sembrano potersi sottrarre. Obiettivo di entrambi era mostrare come una coscienza finita sia in realtà esperienza dell'infinito. Entrambi hanno tentato di offrire alla coscienza finita un punto di vista su di sé (un *Selbstbewußtsein*) capace di rappresentare la dimostrazione cercata. Ma la prospettiva offerta dalla WL è quella di una coscienza finita che postula la propria infinitezza e la insegue come un puro ideale mentre il saggio di Schelling *Vom Ich als Princip der Philosophie* disegna la prospettiva di un infinito che si scopre eternamente in atto, di una realtà che realizza se stessa attraverso se stessa. La conclusione è, in entrambi i casi, l'inintelligibilità di quanto si sarebbe voluto mostrare.

L'Assoluto può essere pensato solo come libertà. Altro non significa pensarlo come puro Io, come realtà che a se stessa soltanto si sta riferendo. Schlegel riconosce agli idealisti il merito di questa scoperta e annota: «Daß das Wesen des Ich Freyheit sey, hat Schelling sehr gut begriffen»²⁴. Ma se l'Assoluto di cui parlano è libertà, ciò che gli idealisti hanno tentato senza successo di dimostrare è che l'esperienza di un limitato mondo oggettivo può prospettarsi quale in linea di principio è: quale esperienza di una illimitata libertà. A una tale dimostrazione l'uomo moderno (l'uomo, consapevole

²² Ibid.

²³ Ivi, p. 45; tr. it., p. 35.

²⁴ KA XVIII, [66], p. 511.

della propria libertà, che è arrivato a pensare la libertà come Assoluto) non può rinunciare, ma è lecito dubitare che possa essere la filosofia a offrirgliela.

L'idea di libertà è il concetto di qualcosa che non è semplice idea. Ciò vale anche per l'Assoluto, se come libertà lo si intende: «Das Absolute ist auch keine Idee»²⁵ — dice uno degli appunti che stiamo considerando. Non è un'idea, ma l'esperienza di qualcosa che si realizza in se stesso e attraverso se stesso. Come tale sfugge a ogni tentativo di dimostrazione concettuale, cioè a quel tipo di dimostrazione che ci si può attendere da una riflessione filosofica. Eppure la filosofia si caratterizza proprio come riflessione sull'Assoluto e, nei sistemi dell'idealismo trascendentale, questa riflessione ha saputo raggiungere il rigore formale di una dimostrazione. Che cosa dobbiamo pensare di questo fatto e quale valore una dimostrazione filosofica dell'Assoluto può, nel migliore dei casi, pretendere? La risposta è in questo appunto: «Das Absolute selbst ist indemonstrabel, aber die philosophische Annahme desselben muß analytisch gerechtfertigt und erwiesen werden. Diese ist nichts Absolutes. Mit diesem Mißverständnis steht und fällt der Mysticismus»²⁶.

Il misticismo filosofico di cui i sistemi dell'idealismo trascendentale sono la massima espressione — la pretesa che l'unità cui si aspira (l'unità di ideale e reale, finito e infinito, condizionato e incondizionato) sia raggiungibile in una fondazione filosofica dell'esperienza e sia pure in quella fondazione che nasce e si sviluppa come riflessione sull'Assoluto — è un'illusione dettata da un equivoco: si scambia per dimostrazione dell'Assoluto la giustificazione di una maniera di pensarlo. Ma la maniera di pensarlo più rigorosa lo pensa appunto come esperienza che nessuna riflessione filosofica può offrire. Questa conclusione Schlegel trae dagli esiti dei sistemi dell'idealismo trascendentale. Vede in essi la scoperta di un limite oltre il quale la riflessione filosofica non può andare. Oltre può portare solo una rivoluzione nelle

²⁵ KA XVIII, [80], p. 513.

²⁶ KA XVIII, [71], p. 512.

forme di vita e nel sentimento della vita. Già nello *Studium-Aufsatz* Schlegel aveva definito questa rivoluzione «estetica». Oltre le proprie scissioni e nel senso delle proprie aspirazioni, la modernità può andare solo attraverso un'esperienza creativa che, per la prima volta nell'estate del 1797, Schlegel tenta di definire sotto il nuovo nome di *romantische Poesie*.

Questo concetto non è la semplice trasposizione dei principi dell'idealismo trascendentale sul terreno della teoria letteraria. È piuttosto il tentativo di risolvere su questo terreno una difficoltà di principio della riflessione filosofica che l'idealismo trascendentale ha prospettato come limite storico di una civiltà. Nessuna riflessione filosofica può essere effettiva esperienza di quell'unità di ideale e reale che esige a propria giustificazione. Può tutt'al più (è il caso dei sistemi dell'idealismo trascendentale e, in particolare, della teoria schellinghiana dell'Assoluto) farsi teoria di qualcosa che in essa non si realizza. Con l'unità di ideale e reale sfuggono, alla riflessione filosofica, l'unità di finito e infinito, di condizionato e incondizionato. Ma questa unità non è una semplice esigenza filosofica: è l'aspirazione di una intera *Kultur*, qualcosa di cui la moderna *Zivilisation* ha bisogno per una coscienza non contraddittoria di sé. Solo l'esperienza di un'originaria unità potrebbe giustificare il progressivo dominio della tecnica, cioè il progressivo spostarsi dell'esperienza in una dimensione in cui sapere ed essere di fatto coincidono. Questa coincidenza non potrebbe essere altrimenti vissuta se non come violenza e manipolazione.

Un altro appunto dell'autunno 1796 dice: «*Philosophisch ist alles, was zur Realisirung des logischen Imperatives wesentlich — mit Absicht, nicht zufällig-beiträgt. Philosophie die Kunst, die Wissenschaft, das Genie u.s.w.*»²⁷. Imperativo logico della filosofia è un sapere che pretende di coincidere prima o poi, al principio o alla fine, con la realtà stessa. Questa coincidenza, tuttavia, la riflessione filosofica non può realizzarla. Può solo pensare come può essere pensata. Può offrire la teoria, non l'esperienza. Rimane con ciò, anche e

²⁷ KA XVIII, [11], p. 518.

soprattutto nelle sue espressioni più alte, coscienza della scissione. Realizzare l'unità che la riflessione filosofica può solo ipotizzare è compito dell'arte e della scienza. Anche la scienza è, sotto questo aspetto, arte e, sotto il medesimo aspetto, l'arte è scienza, realizzazione dell'imperativo logico della filosofia. In questo senso il *Lyceum-Fragment* 115 potrà dire: «Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein»²⁸.

Unione di filosofia e poesia significa: solo la poesia può realizzare ciò che la filosofia è arrivata a pensare. Ma significa anche: solo una coscienza filosofica del proprio compito può guidare la poesia ad essere se stessa, a realizzare la propria possibilità attuale. Un appunto dell'autunno 1797 dà a questo pensiero questa formulazione lapidaria: «Die Poesie ist die Potenz der Philosophie, die Philosophie die Potenz der Poesie»²⁹. Da tale concezione del rapporto filosofia-poesia e, più esattamente, del rapporto tra la coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale e il *romantischen Bestimmungsort* della poesia, nasce lo schema dialettico che collega l'intero mosaico delle prime riflessioni sul tema della poesia romantica.

«*Modern ist die Transcendentale, die Abstracte und die Romantische Poesie*»³⁰. Il movimento dalla poesia trascendentale alla poesia romantica attraverso il momento della poesia astratta caratterizza la storia della poesia moderna sia in senso ideale sia nella sua cronologica realtà. In senso ideale indica una necessità strutturale: la poesia moderna è in ogni caso poesia trascendentale, che può realizzarsi nella forma di una poesia trascendentale pura o nella forma di una poesia astratta o nella forma di una poesia romantica, ma in ognuna di queste forme possibili è comunque poesia tra-

²⁸ KA II, [115], p. 161.

²⁹ KA XVI, [1027], p. 170.

³⁰ KA XVI, [1043], p. 171.

scendentale che *tende* a farsi (quando già non è) poesia astratta e infine romantica. Questa natura strutturale del movimento che la caratterizza spiega il suo duplice carattere, progressivo e circolare. Per un verso, infatti, ogni poesia moderna, quale che sia il genere a cui appartiene e lo stadio in cui idealmente si colloca, è poesia trascendentale che tende a farsi poesia romantica e in questo senso *progredisce*. Per il verso opposto, ove la si consideri nella prospettiva di quel suo *Bestimmungsort*, è poesia romantica che tende a diventare se stessa. Questo schema acquista pieno significato se esattamente s'intende il significato delle espressioni che vi compaiono: «poesia astratta», «poesia romantica», ma innanzitutto i due diversi significati in cui si può pensare che la poesia moderna sia «poesia trascendentale».

Ogni poesia moderna è poesia trascendentale, ma non ognuna si realizza nella forma di una poesia trascendentale pura. L'espressione «poesia trascendentale» assume in Schlegel due distinti significati. Nel significato più ampio indica la posizione di una poesia riflessiva che nasce da una riflessione sulla propria possibilità. Più esattamente: su ciò di cui è testimone e su ciò che la sua capacità di testimonianza presuppone, sulla scissione che constata e sull'unità che postula, sull'attuale scissione e sulla necessaria unità di ideale e reale e di soggettivo e oggettivo. In questo più ampio significato di «poesia» che da una tale riflessione nasce e una tale riflessione comunque presuppone, ogni poesia moderna è poesia trascendentale. Ma unicamente tale è (poesia trascendentale nel suo stadio iniziale e allo stato puro) quella poesia — dice il famoso *Athenäum-Fragment* 238 — il cui «eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist»³¹, poiché dell'apparente scissione di ideale e reale resta prigioniera anche nel suo modo di pensare l'unità. Allora — continua Schlegel — merita di essere detta «trascendentale» «nach Analogie der philosophischen Kunstsprache»³²: per analogia, cioè, con le filosofie trascendentali di Kant e di Fichte e del primo

³¹ KA II, [238], p. 204.

³² *Ibid.*

Schelling; per la sua corrispondenza con la coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale.

In questo suo significato più stretto, come primo stadio del cammino trascendentale, autofondativo, della poesia moderna, «poesia trascendentale» è sinonimo di «poesia sentimentale» in senso schilleriano. Valgono per l'una, allora, le medesime imputazioni mosse all'altra già nella *Vorrede* dello *Studium-Aufsatz*. In particolare: l'accusa di essere subalterna alla scissione di ideale e reale e di continuare a rifletterla anche quando pretende di superarla. L'idillio con cui l'interno ciclo della poesia trascendentale in senso stretto logicamente si conclude, con cui essa cerca di ricostituire al proprio interno condizioni di unità e identità, è in effetti una forma di idealismo estenuato e impotente che volutamente ignora i dati di una realtà più complessa. È il traguardo del cattivo idealismo schilleriano, di un idealismo che non sa rappresentare l'universale se non sacrificando l'individuale e viceversa. «Keines Menschen Poesie ist weniger idealistisch als Schillers; sie ist bald ganz individuell, bald leere Formularpoesie, und das letzte am meisten; nie beides zugleich»³³. È una soluzione unilaterale che ripropone, oltre di sé, l'altro lato del problema.

L'opposto complementare di una poesia trascendentale intesa come poesia della scissione e primato di vuote universalità è una poesia dei molti universi individualizzati: *poesia astratta*. Sotto questo titolo Schlegel intende la capacità di rendere poetico, ciascuno per sé, ognuno dei tanti profili che l'esperienza propone, di mostrarli ciascuno come un universo in sé concluso e autoreferente, di trovare per ognuno quella forma che tale lo faccia apparire. Astratta è quella poesia che fa vedere il mondo attraverso l'uno e l'altro di sentimenti e tendenze volta a volta onnipervasivi: «abstracte Poesie — dice un frammento del novembre 1797 — nach philosophischer, ethischer, poetischer Tendenz»³⁴. Proceda dall'una all'altra di rappresentazioni che sa rendere unitarie e

³³ KA XVI, [415], p. 119.

³⁴ KA XVI, [550], p. 130.

armoniche, ma il suo progredire è un procedere non sistematico tra stereotipi scarnificati e impoveriti. A questo livello — pensa Schlegel — molto spesso resta la poesia di Goethe. Gli universi individuali della poesia astratta devono riconquistare il respiro sistematico della poesia trascendentale, non possono bastare come risposta al bisogno di totalità e interezza e assolutezza che muove l'intero cammino della poesia moderna e la spinge a misurarsi con le scissioni di un'esperienza consapevole del proprio carattere originariamente mediato, radicalmente riflessivo. Rispondere a quel bisogno in questa situazione è il compito affidato alla poesia romantica.

Impariamo così a pensarla come quello sviluppo dialettico che la poesia trascendentale in senso lato esige per il proprio compimento. Tale sviluppo è un superamento di quella posizione iniziale (poesia trascendentale in senso stretto) che corrisponde alla coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale. Consiste nel produrre quella realtà che la coscienza filosofica della sua possibilità può soltanto postulare. Il programma di una poesia romantica è quel superamento attraverso il quale la coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale costruisce la verità che sa essere la sua.

Il concetto di «poesia romantica» è la giustificazione di un significato che la parola «poesia» ha sempre più chiaramente assunto nell'uso schlegeliano fin dalle prime ricerche sui tratti distintivi della *poesia* antica e moderna. È un significato più ampio di quello oggi abituale. Indica, più che singole manifestazioni, una dimensione della cultura, quel suo momento *poietico* e più propriamente *autopoietico* in cui fa di sé e per sé ciò che nessuna delle sue distinte funzioni potrebbe fare in vece sua: la condizione di una propria vita organica. Questo momento autopoietico una cultura lo vive facendosi linguaggio. Il linguaggio in cui si produce (la sua *poesia* nel significato schlegeliano del termine) non è per una cultura un'autorappresentazione di cui potrebbe magari fare a meno. Esprimersi in un linguaggio a ciò destinato (destinato essenzialmente alla sua libera espressione) significa per essa darsi quella forma che le consente di farsi mezzo di

comunicazione tra i suoi molteplici aspetti. La visione della cultura come organismo suggerisce questa idea di una forma in cui le diverse sue funzioni possano complessivamente riflettersi e partecipare alla vita del tutto. Una forma siffatta ogni organismo naturale si trova ad assumerla e a tentar di adeguarla. L'organismo artificiale, quale la cultura in questa accezione viene ad essere, può solo tentare di darsela e questo suo tentativo è qui chiamato «poesia».

Il linguaggio della poesia è funzione diretta di un'istanza di comunicazione universale. Far poesia significa *in ogni caso* corrispondere al proposito di rendere un evento universalmente comprensibile e partecipabile. Un tale proposito è inscritto nell'atteggiamento poetico, nei mezzi di cui si serve e nel modo in cui se ne serve, nella ricerca linguistica che lo sostanzia: ricerca e creazione di un linguaggio destinato essenzialmente alla libera espressione della cultura che coinvolge. Ogni poesia risponde a un proposito di partecipazione universale, ma il tema che ognuna si trova così ad assumere si presta a intendimenti e svolgimenti diversi. Si spiega pertanto che si diano non solo poesie riuscite e non riuscite, ma generi diversi di poesia.

Una prima distinzione è possibile tra quegli indirizzi poetici a cui è dato assumere e svolgere il proprio tema «ingenuamente» e quegli indirizzi a cui è concesso assumerlo solo riflessivamente. Vale per Schlegel come distinzione tra poesia antica e moderna. Nell'ambito di quest'ultima, sarà lecito distinguere tra (a) poesia che all'assunzione riflessiva di quel tema s'arresta e d'altro non sa realmente parlare (poesia trascendentale nel suo primo momento e nelle sue versioni più anguste), (b) poesia che sull'universalità dei propri mezzi fa leva per rendere universalmente comprensibili stati e valori particolari, (c) poesia che la medesima universalità intende come mezzo per rendere riconoscibili stati e valori universali. Quest'ultima distinzione corrisponde a quella tra «poesia astratta» e «poesia romantica», tra poesia disposta a significare universalmente il particolare e poesia impegnata a fare del particolare l'illustrazione di un universale. L'una è definita anche *universalpoetische Poesie*, l'altra *Universalpoesie*.

La *romantische Universalpoesie* mira ad essere linguaggio universale dell'Universale, cioè, di un universo che si organizza da sé e in sé, come un tutto che in ogni suo punto vive e al quale da ogni suo punto si perviene. L'opera d'arte romantica è il modello dell'esistenza organica cui può realisticamente mirare il *progressive Mensch*: la sola a lui accessibile. *Progressiver Mensch*, uomo impegnato a inseguire costantemente il proprio essere, significa individuo costretto a vivere in modo mediato il proprio rapporto con se stesso e non solo con gli altri: individuo la cui esperienza di sé è costantemente mediata da esperienze d'altro e la cui esperienza d'altro è in ogni momento mediata e trascinata da questa contestuale e progressiva esperienza di sé. *Progressiver Mensch* è colui che si trova consapevolmente costretto a prender notizia di sé dal mondo in cui vive e pensa e opera, a cercare nelle cose e nelle persone le tracce del proprio passaggio. Cose e persone, i correlati oggettivi dei suoi atti, sono gli specchi insostituibili della sua ininterrotta ricerca di sé. Ma sono specchi nei quali non può propriamente specchiarsi, da nessuno dei quali può attendersi che egli restituisca «sein ganzes Wesen»: un'immagine integra e definita del suo proprio essere. Ogni cosa e persona non rinvia se non ad altre cose e persone e, dunque, ad altri specchi possibili, secondo un gioco di rimandi in linea di principio inesauribile e al quale nessuna composizione unitaria si adatta salvo quella di un organismo di cui possa costituire l'interno circuito vitale.

«Jeder progressive Mensch trägt einen *nothwendigen Roman a priori* in seinem Innern, welcher nichts als der *vollständigste Ausdruck seines ganzen Wesens* ist»³⁵. Così un appunto del novembre 1797. L'uomo moderno si trova vincolato alla costruzione del proprio mondo storico come un protagonista alla trama del proprio romanzo. Non può proporsi come centro attivo della vicenda che lo riguarda senza scoprirsi organicamente vincolato a ciascuno dei suoi momenti. Ma il loro insieme agisce ancora su di lui come un meccani-

³⁵ KA XVI, [576], p. 133.

smo che lo trascina in una rincorsa frammentaria e continuamente delude il suo bisogno di identificazione riflessiva. Il *progressive Mensch* vive la propria condizione storica come un romanzo imperfetto e chiede all'una quanto esige quale protagonista dell'altro: il medesimo perfezionamento romantico, la medesima condizione finale di organica unità. Ha un suo modo peculiare di mirarvi e la sua tendenza a vivere la propria avventura storica al modo in cui potrebbe viverla il protagonista di un romanzo è, anche sotto questo aspetto, indicativa. Lo aiuta a trovare l'unica via per lui possibile: la via di una riflessione potenziata all'infinito.

A una sola forma di esistenza organica il *progressive Mensch* può aspirare: a un'esistenza per la quale ciascun elemento diventa specchio di ogni altro senza nulla perdere della propria irriducibile individualità. È la forma di organicità consentita da quel circuito inesauribile di rinvii che l'idea di un romanzo romanticamente perfetto suggerisce. Non per nulla il celebre frammento 116 dell'*Athenäum* riconosce in questa caratteristica strutturale il tratto distintivo dell'opera d'arte romantica, la strategia che le consente di raccogliere l'eredità dell'*epos* antico e, al tempo stesso, di differenziarsi da qualsivoglia forma antica di poesia. Alla pari dell'*epos* antico, infatti, la poesia romantica può e deve «ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden»³⁶. Ma radicalmente diverso è il modo in cui a un tale obiettivo può mirare. All'impresa speculativa della poesia romantica non serve un atteggiamento mimetico, ma una sorta di ambiguità autoriflessiva, la capacità «zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte [zu] schweben, diese Reflexion immer wieder [zu] potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln [zu] vervielfachen»³⁷.

Il carattere progressivo che l'opera d'arte romantica si obbliga a mantenere è il segno distintivo di un'organicità fondata sull'ubiquità di una riflessione infinita. È il pro-

³⁶ KA II, [116], p. 182.

³⁷ Ibid.

getto di una unità che non comprime le differenze, ma se ne alimenta. È il modello di una composizione onnicentrica in cui tendenze centripete e centrifughe finiscono per congiungersi; «Die reale Transcendentalpoesie — dice un frammento del novembre 1797 — ist theils *centripetal*, theils *centrifugal*»³⁸.

Una poesia trascendentale, cioè, quella poesia che nasce da una riflessione sulla propria possibilità, non può essere poesia di eventi reali³⁹ senza sperimentare un doppio movimento, centripeto e centrifugo. Nel suo primo stadio, tra queste due tendenze v'è contraddizione, perché vocazione centripeta significa tentativo di far coincidere la realtà con la storia di un Io e centrifuga diventa allora la realtà stessa, tutto ciò che a questo tentativo resiste. Nell'ultimo stadio, nell'impresa artistica della poesia romantica, tendenza centripeta significa capacità di assumere ogni aspetto divergente della realtà, ogni momento differenziato di una storia, come centro di un movimento che, attraverso ogni altro, ad esso ritorna. Tendenze centripete e centrifughe vengono con ciò a costituire le opposte direzioni di un percorso che di entrambe ha bisogno perché di entrambe consta. Far di ogni momento il centro di un sistema onnicentrico significa trattare ognuno come individuo. Significa portare a compimento quel progetto che la coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale ha faticosamente scoperto essere il suo, ma che ha dovuto affidare alle complessive capacità autopoietiche di una cultura.

Condizione affinché ciò accada è che un'impresa artistica votata a organizzare ogni esperienza culturale nella forma e secondo la necessità di un organismo vivente non perda il suo carattere progressivo e intrinsecamente aperto. Questo spiega perché l'opera d'arte romantica, pur fondendo nella sua organicità ogni genere poetico, cioè ogni maniera parziale di comunicazione universale («ihre Bestimmung ist

³⁸ KA XVI, [819], p. 155.

³⁹ Sulla distinzione di *Transcendentalpoesie* reale e ideale, cfr. KA, XVI, [813], p. 155.

[...] alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinen», dice la celebre definizione dell'*Athenäum-Fragment* 116), sia tenuta a non appiattirle l'una sull'altra e a non appiattirsi essa stessa sul loro insieme: a stabilire in ogni momento l'interna distanza di un atteggiamento autocritico. «In der romantischen Poesie — dice l'ennesimo appunto del novembre 1797 — sollte romantische Kritik mit der Poesie selbst verbunden sein»⁴⁰. Anche per questo *Ironie* e *Witz* sono necessari. Non è qui il luogo di fermarsi sul valore che queste strategie della riflessione assumono quali garanti del carattere *progressivo* e intrinsecamente *aperto* dell'organicismismo romantico⁴¹.

La teoria della poesia romantica è il programma di un'esperienza in cui tendenze centripete e centrifughe concorrono insieme a disegnare un unico percorso complessivo. Possiamo tentare di immaginarlo come una rete dagli infiniti nodi che cresce su se stessa avvolgendosi al modo di una spirale. Un tale percorso fa di ogni momento il centro di un sistema onnicentrico e questo significa trattare ogni forma, ogni risultato di un'esperienza culturale, come individuo. La nozione di individuo è il punto d'arrivo della teoria romantica del soggetto e dell'oggetto. Ma questo punto d'arrivo passa attraverso una nozione di soggetto diversa da quella legittimata nella WL di Fichte e nei primi saggi di Schelling e attraverso la rinuncia a far coincidere la realtà con la storia di un Io. «Warum hat Fichte seine Wissenschaftslehre an die *Geschichte eines Ich* gebunden?»⁴². V'è un legame profondo tra questa domanda (l'appunto che la formula è dell'estate 1797) e il motto che guida il passaggio schlegeliano dalla coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale al programma di una poesia romantica: «Die Philosophie soll Poesie werden»⁴³. La pretesa di far coincidere la realtà con

⁴⁰ KA XVI, [797], p. 153.

⁴¹ Sul valore strategico di *Ironie* e *Witz*, pagine illuminanti ha scritto, tra gli altri, M. Frank nella 17. Vorlesung della sua *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, cit.

⁴² KA XVI, [196], p. 101.

⁴³ KA XVI, [539], p. 129.

la storia di un Io e, conseguentemente, una fondazione filosofica dell'esperienza che parte dal concetto dell'Io assoluto obbligano a pensare il soggetto e l'oggetto reali di una qualunque esperienza come essenzialmente correlativi. Più esattamente: come opposti, sì, ma omogenei, non per nulla posti dalla e nella posizione dell'unico principio. Su un piano logico, soggetto e oggetto si lasciano pensare come opposti complementari, in un rapporto di negazione reciproca (l'uno è, in ogni momento, ciò che all'altro non si riduce) e, dunque, come l'uno positivo e l'altro negativo, alternativamente e indifferentemente. Di fatto, invece, sono entrambi sempre qualcosa di positivo. Uscire dall'alternativa tra un piano logico dove soggetto e oggetto sono soltanto i simboli di una negatività che si riflette ora sull'uno ora sull'altro, ma che a nessuno dei due costitutivamente appartiene e un piano fattuale dove, anche quando si oppongono, costituiscono entrambi qualcosa di positivo, significa scoprire che un soggetto è *per essenza*, non solo in ragione della sua posizione, altro da qualsivoglia oggetto. Significa scoprire che soggettività significa essenzialmente negatività. Di una tale scoperta sono documento gli appunti schlegeliani del 1797-98.

Ci limiteremo ad alcuni appunti del novembre 1797. «Die absolute Poesie — dice il frammento 556 — zerfällt in positive und negative oder Objektive und Subjektive»⁴⁴. «Positivo» è sinonimo di «oggettivo» e «negativo» di «soggettivo» in un senso che ha ormai perduto le connotazioni valutative ancora dominanti nel concetto di «poesia oggettiva» dello *Studium-Aufsatz*. Lo conferma il fr. 560, dove come sinonimo di «soggettivo» vale «trascendentale», a sua volta sinonimo di un negatività di cui (nel fr. 822) si sottolinea il carattere dialettico. La dialettica negatività di quello *status* originario della soggettività, che (in un senso ormai diverso da quello fichtiano-schellinghiano) viene detto «trascendentale», è indicata nel fr. 537 come «absolute Willkühr». Pensare la dimensione trascendentale della soggettività come assoluto arbitrio significa pensarla come un potere assolutamente inde-

⁴⁴ KA XVI, [556], p. 131.

terminato e, dunque, essenzialmente negativo. «Ich [ist] im Grunde nichts [...] — dice un frammento di Novalis⁴⁵. Alla medesima conclusione è pervenuto Schlegel ed essa rappresenta un mutamento profondo rispetto alle concezioni idealistiche della *Ichheit*. Questo mutamento si rivela appieno in una diversa interpretazione dell'attività artistica.

Ancora un appunto del novembre 1797 dice: «In der Transcendentalpoesie herrscht Ironie, in der Romantischen Poesie Parodie»⁴⁶. Là dove domina, in una poesia ancora prigioniera della coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale interamente presa dalla scissione di ideale e reale, l'ironia corrisponde a una interpretazione complessiva della prassi artistica come *Selbstvernichtung e Selbstbegrenzung* di una positività infinita (l'io come infinito porsi e, dunque, come infinito potere di porre). L'ironia — come sappiamo — non cessa di assolvere una funzione decisiva nella visione romantica dell'opera d'arte. L'ironia come coscienza della relatività di ogni vincolo e stabile determinazione è condizione di ogni poesia trascendentale, non solo di quella poesia trascendentale che resta vincolata alla scissione di ideale e reale. Ma, nel superamento-inveramento romantico della poesia trascendentale, l'ironia non è più strategia dominante, il suo ruolo è subalterno a quello della parodia, cioè di un atteggiamento che consiste fondamentalmente nel deformare ciò che si dà nei limiti di una forma definita e con la pretesa di un significato concluso («die Parodie — si dice in un appunto sugli aspetti parodistici della drammaturgia shakespeariana — [entsteht] aus der Mischung oder dem Gegensatz streitender Bildungsarten [...]»⁴⁷). Al primato romantico della parodia corrisponde un'interpretazione complessivamente diversa dell'attività artistica e, in particolare, dell'elemento di negatività che in essa interviene. La creazione artistica non è più vista come *Selbstvernichtung e Selbstbegrenzung* di una positività infinita, ma come decomposizione del dato

⁴⁵ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. H.J. Mähl u. R. Samuel, München-Wien 1978, II, [568], p. 185.

⁴⁶ KA XVI, [731], p. 148.

⁴⁷ KA XVI, [507], p. 126.

e sua ricomposizione eccentrica, cioè al di fuori di quello che poteva sembrare il suo luogo o insediamento naturale. Ogni dato si trasforma così in simbolo di un potere che simboleggia in tal modo se stesso, la propria inadattabilità a qualunque conformazione statica del proprio universo, e al tempo stesso il proprio bisogno di una assoluta integrazione. Queste due tendenze contraddittorie (la negatività è in se stessa contraddizione, un non-essere che si rappresenta in un essere) trovano in ogni momento il loro equilibrio possibile nella propria rappresentazione artistica, cioè in quella reinvenzione continua del proprio mondo che la poesia in senso romantico dovrebbe poter essere.

Quell'equilibrio continuamente reinventato ha un nome ben preciso: si chiama individuo. Ogni individuo — dice un appunto dell'estate del 1798 — è «die Verbindung absoluter Objektivität und absoluter Subjektivität»⁴⁸. Individuo significa quel convenire di negativo e positivo, di arbitrio e disciplina logica, che corrisponde alla struttura stessa dell'atto creativo. È il miracolo che in esso si realizza. Ciò che viene allora chiamato «poesia romantica» è il tentativo di assecondarlo e riconoscerlo. «Es gibt von jedem Individuum eine Transcendentale, eine Romantische und eine Abstracte Ansicht» — dice ancora un appunto del novembre 1797 — ma soprattutto, aggiunge sottolineando l'unità che comporta, «EINE systematische»⁴⁹. Nella *poetisierten Welt*, che non cessiamo di sognare, ogni individuo può esser inteso come sistema perché ogni sistema può essere spiegato come individuo.

⁴⁸ KA XVI, [104], p. 212.

⁴⁹ KA XVI, [948], p. 165.

CORPORALITÀ E IDENTITÀ:
NOTE AL WOTRUBA DI CANETTI*

di
RAFFAELE ORIANI
Trieste

La bizzarra e dolorosa storia della ricezione dell'opera di Elias Canetti si è da lungo tempo guadagnata il meritato lieto fine. La *Blendung* si è affermata come «uno dei più grandi libri del secolo»¹, e per i testi canettiani l'unico pericolo reale viene ormai proprio dal rispetto incondizionato che si prova per il loro autore. È il pericolo corso da chi «lascia che Canetti si interpreti da solo»², riducendo così la lettura critica a tautologica messa in scena del già detto.

Ma non tutti gli scritti di Canetti sono ormai consegnati al dialogo con la sensibilità e le difficoltà della critica: del '55 è il saggio quasi dimenticato su Fritz Wotruba che in poche, intensissime pagine ci svela i pensieri canettiani sulla pietra, il corpo, la durata, l'insondabile presenza della creatura. È un testo che stenta ad essere riconosciuto come tassello del corpus canettiano, quasi a testimonianza e ricordo della disattenzione che per tanti anni ha circondato la figura dell'autore della *Blendung*³.

* L'articolo rielabora un capitolo della tesi «Paura, libertà, presenza: la dimensione della corporalità nell'opera di Elias Canetti» discussa all'Università di Trieste nel marzo 1991. L'una e l'altro sarebbero ovviamente impensabili a prescindere dall'insegnamento del mio Relatore Prof. Claudio Magris.

¹ Cfr. C. Magris, *Gli elettroni impazziti: Elias Canetti e l'Auto da fè*, in C.M., *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, p. 260.

² M. Galli, *Invito alla lettura di Elias Canetti*, Milano 1987, p. 147.

³ L'unico contributo di rilievo alla comprensione del Wotruba è di D. Sulzer: *Canetti, Wotruba und die Erfahrung des Raumes*, in «Akzente», XXVII (1980), 3, pp. 195-208 (con in nota riferimenti alle recensioni al saggio,

Il saggio sull'amico scultore è una presenza imbarazzante, di difficile collocazione nell'ambito del percorso di Canetti: emarginato all'estrema periferia della sua opera, ha evitato sinora di entrare in pericolosa risonanza col gruppo di temi-chiave dell'opera canettiana: la massa, il potere, il sopravvivere, l'incomunicabilità, la vita come valore e la morte come nemico assoluti, la metamorfosi. Lo scopo di queste pagine è allora quello di attirare il saggio verso una zona più centrale della riflessione di e su Elias Canetti, di sospendere per un momento il moto centripeto che dispone ogni sua parola attorno al denso nucleo figurativo delle immagini di pietra. In un gioco insistito di attenzione e provocazione si cercherà di seguire il filo dei riferimenti che lega questo scritto alla personalità del suo autore: non per trovare un'ennesima conferma a cose già sapute, ma per osservare se la lettura di un testo così eccentrico non modifichi (anche di poco) l'ormai definito profilo della riflessione canettiana.

Se l'incontro con la scultura di Wotruba si svolge «in einer Zone des Schweigens, deren Erlebnis sich der kommentierenden Formulierung entzieht»⁴, lo scritto canettiano riesce a trovare le parole per mantenersi al limite del silenzio senza cedere alla tentazione servile dell'assoluto mutismo. Pegno della scrittura che resiste e si espone al silenzio è il corpo umano, il tema forse più autentico di questo confronto tra parola ed immagine. È un corpo sottratto alla minaccia della casualità e della distruzione, ma non al rischio dell'incontro con la dimensione più enigmatica che si offra al pensiero dell'uomo: l'origine.

«Es ist eine alte und unzerstörbare Vorstellung, daß der

tra cui merita ricordare solamente quella di C. Linfert: *Bildwerk in Blöcken*, in «Neue deutsche Hefte», IV 1956/7, pp. 693/4). Cfr. anche W. Hofmann, *Eine einzige Glätte in Hüter der Verwandlung*, München 1985, pp. 11-21; D. Barnouw nella sua monografia su Canetti (*Elias Canetti*, Stuttgart 1979) dedica al saggio wotrubiano poche righe, impostate su un assurdo parallelismo con le figure dell'*Ohrenzeuge*; la monografia di M. Galli (cfr. nota 2) riporta la profondità del *Wotruba* alla superficie di un discorso scontato sulla responsabilità dell'artista.

⁴ W. Hofmann, *Entwicklung als Kristallisation*, in *Wotruba: Figur als Widerstand*, hrsg. von O. Breicha, Salzburg 1977, p. 85.

Plastiker am *Beginn* steht [...] Das Hauptanliegen der Bildhauerei ist der Beginn. Er ist nicht mehr so einfach, wie er einmal war. Eine unendlich lange Geschichte hat sich zwischen uns und den Anfang geschoben»⁵: sono alcune delle prime frasi del saggio che si apre con una tesa meditazione sul significato dell'origine, dell'inizio. Il pensiero canettiano ha sempre cercato di muoversi entro un orizzonte temporale di mitica ampiezza: se *Masse und Macht*, ad esempio, è un libro immerso nell'immediata attualità storica, il percorso della sua riflessione si delinea solamente grazie al contatto con le più dimenticate leggende dei popoli primitivi.

Ma come per il Kafka di Benjamin, anche per Canetti il viaggio nelle profondità del passato si confonde con l'attenzione alla «vergessenste Fremde»: il nostro stesso corpo⁶. E nel corpo, nei suoi gesti o nelle sue posizioni (alle *Stellungen des Menschen* è dedicato un capitolo di *Masse und Macht*), è racchiusa la preistoria del pensiero, quel destino di paura ed aggressività che Canetti ha rappresentato nella figura del 'potente'.

L'inizio osservato dal punto di vista della corporalità mostra comunque caratteri contrastanti: in *Masse und Macht* è il momento che precede l'«Ausweichen vor dem Konkreten»⁷, momento di terribile chiarezza in cui ogni gesto è carico di originaria brutalità (e ogni domanda è interpretabile secondo la prima interrogazione: «Wer bist du? Kann man dich essen?»⁸); ma all'inizio, prima che l'individuo ponesse i propri confini, il corpo era anche la scena della metamorfosi, dell'identità dispersa nel contatto fisico e nel tumulto della massa. All'inizio quindi i corpi si inseguivano o si scambiavano le parti, giocando comunque in campo aperto le proprie possibilità. Diverso il discorso se ci si

⁵ E. Canetti, *Fritz Wotruba*, Wien 1955; cit. da E.C., *Wie es da ist*, in *Fritz Wotruba: Figur als Widerstand*, cit., p. 94.

⁶ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 2, II, Frankfurt a.M., 1978², p. 428.

⁷ E. Canetti, *Macht und Überleben*, in E.C., *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt a.M., 1981, p. 25.

⁸ Id., *Masse und Macht*, ivi 1980, p. 320.

lascia attrarre nel raggio di influenza delle statue wotrubiane: qui Canetti scopre una forma di inizio posta sotto il segno di una statica colma di tensione, ma priva di sviluppo e di sbocchi comunicativi. O meglio: la comunicazione sembra troppo intensa per poter liberare un senso definito. Ci si avvicina alla solitudine di queste statue e si avverte che «die abweisende Unvertrautheit und Härte der Form verbindet sich mit einer Ahnung von etwas, das sehr wichtig wäre, wenn man es ergreifen könnte»⁹. Il saggio su Wotruba riflette su un inizio di impenetrabile enigmaticità; *Masse und Macht* si muove invece su piani di estrema, insistita chiarezza: gli stessi piani che Canetti frequenta nel suo commento alle litografie di Alfred Hrdlicka ispirate proprio al suo *Lebenswerk*. Qui non c'è segreto che tenga, l'origine della vita si dispiega in tutta evidenza sulla pagina, ed è la violenza ad apparire come «Mutter des Lebens»¹⁰. Hrdlicka d'altronde è l'artista che, secondo la definizione di Wieland Schmied, denuncia l'inumanità del mondo «mit dem Bewußtsein des Fleisches»¹¹; commentando le sue litografie, Canetti delinea l'immagine di un corpo di carne che si definisce nei suoi rapporti con gli altri esseri viventi (rapporti da scegliersi in una ristrettissima gamma a disposizione: «Die einen wurden hingerichtet, die anderen gefoltert, die dritten geschlagen»¹²); un corpo esposto alla degradazione, degradato anche dalla facilità con cui diventa «mucchio di corpi» (mucchio di cadaveri, ma anche «Fülle von Gestalten», caotico *Nebeneinander*¹³). Di fronte a questo mondo della minaccia in cui ogni movimento è funzione del «Chaos des Fleisches», si erge la figura irrigidita di Schreber. Il paranoico di Dresda, a cui Canetti ha dedicato l'ultimo capitolo

⁹ Id., *Wie es da ist*, cit., p. 96.

¹⁰ Id., *Das Chaos des Fleisches*, in A. Hrdlicka, *Acht Radierungen zu Elias Canettis Masse und Macht*, Stuttgart (Galerie Valentien) 1973, p. 31.

¹¹ W. Schmied, *Alfred Hrdlicka will gelesen werden*, in *Alfred Hrdlicka. Katalog*, Hannover (Kestner Gesellschaft) 1974, p. 10.

¹² E. Canetti, *op. cit.*, p. 25.

¹³ Cfr. D. Schubert, *Golghata des XX. Jahrhunderts*, in *Alfred Hrdlicka. Skulpturen 1955-1977*, Lübeck (Museum am Dom) 1980, p. 4.

di *Masse und Macht*, è raffigurato da Hrdlicka rigido e impassibile, seduto sulla sua sedia d'ospedale «wie auf einem Thron»¹⁴. Ma la sua regalità nasce dal «sentimento di una minaccia»¹⁵, l'immobilità deve sottrarlo alla dimensione brutale del conflitto.

A questa patetica e distruttiva volontà di autodifesa la *Blendung* ha dedicato alcune delle più belle pagine del conflitto tra Peter Kien, «l'eroe negativo dell'assenza di vita»¹⁶, e Therese, ex governante e sua novella sposa. È il momento della lenta *Verwandlung* di Kien in un idolo di pietra, in una creatura (un oggetto) al riparo dalle difficoltà del presente. La pietra risponde ad una riflessione sul tempo e sulle sue dimensioni: l'invocazione che Kien tiene in onore del passato si apre maledicendo il presente («An allen Schmerzen ist die Gegenwart schuld»¹⁷), per concludersi con un'estatica lode delle imperturbabili piramidi egizie. Kien è assalito da Therese e Canetti lo lancia alla ricerca di un rifugio: «Er durchsucht die Zeit nach einem Versteck. Er läuft durch die Geschichte, jahrhundertauf, jahrhundertab»¹⁸. Ma di fronte alla «amorfa massa vitale senza dignità e senza persona»¹⁹ anche il passato diventa una collezione di pericoli: solo la pietra offre un'alternativa praticabile. Così Kien si ritrova all'inizio, un «ägyptischer Priester von Granit» che proclama con un brivido di paura e soddisfazione: «Vor Stein wird sie sich hüten»²⁰.

Nella *Blendung* lo sforzo di Kien è destinato a cedere alla realtà che gli si para di fronte; la pietra wotrubiana resiste invece in preziosa solitudine, colpita però dall'eco delle parole con cui Canetti in altre occasioni ha diagnosticato la «Erstarrung» monologica del paranoico. Al mondo della brutalità e della dispersione Canetti oppone la resistenza di que-

¹⁴ E. Canetti, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Ivi*.

¹⁶ C. Magris, *op. cit.*, p. 264.

¹⁷ E. Canetti, *Die Blendung*, Frankfurt a.M. 1965, p. 168.

¹⁸ *Ivi*, p. 170.

¹⁹ C. Magris, *op. cit.*, p. 265.

²⁰ E. Canetti, *op. cit.*, p. 171.

ste figure di pietra: «Sein reines Sein, Stein reiner Stein, Schoss, ganz starker mächtiger Mutterschoss der Schöpfung»²¹, come dice Friedrich Heer a proposito della plastica wotrubiana. Sembra quasi che Canetti abbia trovato il modo per sottrarre all'ambito della caricatura e della disperazione il pensiero di Kien sul granito-soluzione di ogni male.

Questo testo apparentemente così periferico si mostra allora impigliato in una fitta rete di riferimenti che coinvolge i motivi più tipici del pensiero del suo autore. Nel dialogo con gli altri testi canettiani il saggio su Wotruba porta tutto il peso della sua splendida autonomia, della sua ritrosia ad aprirsi al confronto sui temi, le influenze, gli sbocchi delle singole immagini e riflessioni. Ma proprio partendo dalla concentrata, estrema forza di questo scritto, credo sia possibile indagarne i rapporti con lo sfondo definito dal pensiero canettiano. Se, ad esempio, nelle prime righe del saggio Canetti nota con fastidio che «eine unendlich lange Geschichte hat sich zwischen uns und den Anfang geschoben»²², non è difficile riconoscere in queste parole un riferimento al mondo che negli stessi anni (siamo nel pieno del lavoro a *Masse und Macht*) lo ossessionava con tanta violenza.

Un aforisma del 1945 mette bene in luce il contrasto tra dedizione al caos e desiderio di un nuovo inizio, di un atteggiamento in grado di contrapporsi alla frenesia della storia:

Das Durcheinander von Stimmen und Gesichtern, in dem ich früher zu Hause war, ist mir verhaßt geworden. Ich erlebe Menschen gern einzeln. Wenn es ihrer mehrere sind, will ich sie geordnet nebeneinander sitzen haben, wie in der Eisenbahn, und von mir soll es abhängen, was ich mir zuerst betrachte. Das Chaos hat jede Anziehung verloren. Ich will ordnen und formen und mich in nichts verlieren. Die Zeit der wahllosen Hingabe ist vorbei. Das Chaos steht für Krieg²³.

²¹ F. Heer, *Fritz Wotruba und sein österreichisches Jahrhundert*, in *Wotruba. Figur als Widerstand*, cit., p. 238.

²² Cfr. nota 5.

²³ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, Frankfurt a.M. 1976, pp. 67/68.

Werner Hofmann ha l'impressione che Wotruba ricavi dall'esperienza di guerra un bisogno molto simile: «Mit geschärftem Blick kehrte Wotruba in seine Heimat zurück, mit dem unter dem Druck des Weltchaos gereiften Entschluß, die Dinge an der Wurzel anzupacken, zu verändern und neu zu ordnen»²⁴.

Il percorso di Canetti non si svolgerà evidentemente in direzione così univoca: *Masse und Macht* sarà un tentativo di costringere il 'caos della carne' entro un certo livello di stilizzazione, ma il nucleo più semplificato mostrerà ancora un groppo di corpi fermi solo per un istante.

Nel saggio su Wotruba Canetti riesce invece ad «avere a che fare con una persona alla volta». La riflessione sulle figure wotrubiane scopre quindi in primo luogo una nuova modulazione della solitudine: lo *Hockender* non è 'solo come un potente', non è neanche una variazione del tema 'solo come Kafka', è solo come un 'monumento'. «Der Hockende ist allein und setzt sich in seiner Einsamkeit selbst seine Grenzen»²⁵: volendo forzare i termini si potrebbe dire che lo *Hockender* è solo come un'opera d'arte; attorno a lui si stringe infatti il rilkeano «Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt»²⁶. Non c'è bisogno di dilungarsi sull'eco sinistra che ogni elogio dell'isolamento suscita nel lettore di Canetti: in questo caso però la solitudine non è fuga dal mondo della brutalità della carne, né segno di emarginazione. Come dice ancora Hofmann, «Das Erlebnis des Einsamen ist hier nicht spätzeitlich (mit dem Akzent auf die Vereinsamung) gesehen, sondern gleichsam als Elementarzustand, als ein frühes Lebensbefinden. Seine Tragik ist darum von anderer Art: Es ist die Tragik einer ersten Daseinserfahrung»²⁷.

Il mondo del corpo perde l'immediato riferimento allo scontro/confronto con le altre creature, non si organizza più

²⁴ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 83.

²⁵ E. Canetti, *Wie es da ist*, cit., p. 99.

²⁶ R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, in *Sämtliche Werke*, Frankfurt a.M. 1975, IX, p. 158.

²⁷ W. Hofmann, *op. cit.*, p. 84.

in apparato offensivo e difensivo, in gesti del desiderio e dello spavento. Le figure di pietra mostrano un corpo che non evoca rumori né odori (come accadeva per il mondo di Hrdlicka da cui si levava «ein wahnwitziges Gebrüll», accompagnato da cupe sensazioni olfattive²⁸), ma che vive lontano e isolato in un silenzio impenetrabile; riesce così a riacquistare la distanza di un oggetto sacro che può parlare di noi proprio perché è sottratto all'immediatezza che investe le cose di uso comune. Il poeta si avvicina alle sculture e ne parla mantenendole in una dimensione che difficilmente si potrebbe definire in altro modo che come 'dimensione auratica'; Benjamin parlerebbe quindi di anacronismo, ma anche Musil, pure amico e ammiratore di Wotruba, potrebbe contrapporre un proprio passo alla sicura autoconsistenza di queste figure: «Die Wahrheit ist eben kein Kristall, den man in die Tasche stecken kann, sondern eine unendliche Flüssigkeit, in die man hineinfällt»²⁹.

Canetti, dopo essere 'cascato' dentro al mondo di *Masse und Macht* in cui ogni pensiero si sviluppa in successione infinita, ora scopre nel corpo di pietra la consistenza del cristallo, l'identica compresenza di semplicità, certezza e pretesa di verità.

Dire che Canetti ora si confronta con un corpo di pietra non è semplicemente un'ovvietà, una conseguenza senza alternative del fatto che in questo saggio si parla di scultura. Ricordando l'amico Wotruba nelle pagine dell'autobiografia, Canetti accenna al suo allontanamento dalla «carnalità della pietra»³⁰; c'è stato un tempo quindi in cui la pietra non era ancora pietra, ma mimava una materia diversa, senza trovare in sé il nucleo della propria forza espressiva. Il senso delle sculture di cui si occupa il saggio del '55 nasce invece dalla loro essenza di pietra, dal loro mantenere fino all'estremo le premesse della loro materia. Se c'è un mondo che

²⁸ E. Canetti, *Das Chaos des Fleisches*, cit., p. 21.

²⁹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg 1988, pp. 533-4.

³⁰ Cfr. E. Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-37*, München 1985, p. 117.

trova nella «carnalità della carne» («Fleischheit des Fleisches» come si dice nel saggio su Hrdlicka³¹) la parola chiave che apre alla comprensione, la serie di figure qui interpretate nasce allora da un nucleo che si potrebbe chiamare la 'pietrosità della pietra'.

Come l'opera di Hrdlicka, anche le sculture di Wotruba sono il frutto di un'intensa e continua riflessione sulla dimensione del corpo umano. Hrdlicka però (e con lui il Canetti rabbiosamente caotico) «gestaltet den Leib nicht in erster Linie in zeitlos-idealen Situationen»³², mentre Wotruba è condannato all'ideale proprio perché la consistenza della sua pietra non permette altro che rappresentazioni assolute, sculture che, qualsiasi posizione assumano, stanno sempre all'inizio, prima di ogni divenire sociale, psicologico o politico. E proprio con questo aspetto estremo dell'arte wotrubiana si confronta Canetti nel suo commento: «Es ist vielleicht das eigentliche Maß für die schöpferische Kraft eines Künstlers, daß er den Beginn dorthin verlegt, wo er ihn haben will»³³; parole che entrano in risonanza non solo verbale con quelle di un aforisma del 1942: «Man hat kein Maß mehr für nichts seit das Menschenleben nicht mehr das Maß ist»³⁴. Nella confusione delle cose Canetti cerca un criterio per continuare a pensare: lo trova nella saldezza di queste pietre, nella statica della presenza non più indagata secondo le categorie del potere, ma secondo quelle dell'intensità, compattezza, durata.

Il corpo di pietra è allora pegno della scrittura e del pensiero: si mostra come corpo umano, ma fa intendere di non essere cosa per l'uomo. È figura inavvicinabile e «wehe dem, der ihm zu nahe kommt. In dieser Distanz hält es den Menschen fest»³⁵: un movimento di attrazione e attenzione, di avvicinamento e spavento che ricorda il canto di Benn quando invitava a credere alle eternità, ma a «non provarle

³¹ Id., *Das Chaos des Fleisches*, cit., p. 23.

³² D. Schubert, *op. cit.*, p. 3.

³³ E. Canetti, *Wie es da ist*, cit., p. 104.

³⁴ Id., *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 18.

³⁵ Id., *Wie es da ist*, cit., p. 96.

oltre il segno» («glaube den Ewigkeiten, fordre sie nicht zu weit»). Ammonendo, Benn ricordava all'uomo che «tuo è il passo, tuo il limite ed il tempo» («dein aber ist das Schreiten, dein die Grenze, die Zeit»³⁶), Canetti all'uomo 'rimasto a distanza' ricorda implicitamente che 'tua è la carne ed il caos'.

Ma a capire meglio il posto occupato dal saggio su Wotruba nell'ambito dell'opera canettiana, può essere utile un confronto tra lo studio delle posizioni del corpo in questo scritto e in *Masse und Macht*³⁷.

Quasi tutte le sculture di Wotruba presentate nel saggio si richiamano nel titolo ad una posizione o a un atteggiamento del corpo: *Hockender, Liegende, Gehender, Schreitender*. E come tali sono osservate da Canetti che, ad esempio, nel caso del *Gehender* è interessato ai problemi plastici della figura in piedi, nel caso dello *Hockender* al disporsi del corpo seduto attorno alla cavità da lui stesso formata.

L'abbinamento tra la pietra ed il corpo umano non è evidentemente casuale; la figura conferisce cioè al materiale un patrimonio di tensioni ed attese che impediscono alla statua di scivolare verso un'assoluta pacificazione à la Mondrian, verso la «entleerte und nichtssagende Gestalt»³⁸ di cui parla Canetti nelle prime pagine del saggio. È un rapporto delicato che mi sembra Wotruba abbia in anni più recenti forzato oltre misura: i blocchi della *Grosse liegende Figur* del 1960, ad esempio, sono disposti in modo rigidamente geometrico, senza lasciare spazio a quell'accento di vita che Canetti aveva colto nell'omonima opera del '51.

Alcune sculture sembrano cioè superare il limite oltre il quale la costruzione ripiega su se stessa e si chiude al dialogo col mondo del corpo umano. Ci troviamo allora di fronte a delle 'cose' nel senso che Merleau-Ponty dava a questa

³⁶ G. Benn, *Mittelmeerisch*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Frankfurt a.M. 1982. Tr. di Giuliano Baioni *Mediterraneo*, in G. Benn, *Poesie statiche*, Torino 1982.

³⁷ E. Canetti, *Masse und Macht*, cit., p. 433.

³⁸ Id., *Wie es da ist*, cit., p. 95.

parola nella sua *Fenomenologia della percezione*³⁹: l'ente privo di intenzioni, caratterizzato da una «pienezza d'esistenza», segno di inanimità prima che di perfezione.

Le statue wotrubiane su cui Canetti si sofferma fanno invece concentrarsi sull'umanità dell'architettura corporea; è per questo che, con la serie delle posizioni analizzate in *Masse und Macht*, questo saggio costituisce il momento in cui Canetti con più sistematicità e più direttamente si confronta col mondo del corpo.

Ma l'affinità del tema può servire solo ad evidenziare la diversità dello svolgimento: in *Masse und Macht* i lineamenti del corpo si stagliano sullo sfondo del problema potere, nel saggio su Wotruba, invece, il primo piano non ha più 'paesaggio' con cui dialogare: cerca e trova solo in se stesso il senso della propria presenza: se in *Masse und Macht* la parola affrontava il caos del corpo riducendolo all'ordine di un sia pur asistemico pensiero, nel saggio su Wotruba le parole sono «Zeichen von identischer Substanz»⁴⁰ delle statue, non vogliono spiegare, ma quasi duplicare, rafforzare le figure di pietra.

Credo però che questo corpo lasciato a se stesso, senza più ordini esterni di riferimento, si carichi di attese se possibile ancora più decisive. Le statue sono simboli monumentali, non si riferiscono ad altro; indicano solo se stesse, il gioco di figura e materiale che le compone. Le figure sono «Knoten vergessener und künftiger Geheimnisse»⁴¹, presenze quasi sacrali: la cavità che lo *Hockender* forma e custodisce è indicata come un «archaischer Tempelraum»⁴². Le posizioni del corpo in *Masse und Macht* erano descritte sulla base di un 'valore di posizione', sociologico; ora sono osservate sotto la luce di un'estrema solitudine, confrontate solo con le forze che portano in se stesse.

I problemi etici lasciano il posto a problemi d'ordine pla-

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano 1965, p. 233.

⁴⁰ C. Linfert, cit., p. 694.

⁴¹ Cfr. E. Canetti, *Wie es da ist*, cit., p. 96.

⁴² *Ivi*, p. 99.

stico. L'autore che rifletteva sulla disposizione del corpo come strumento di attacco e difesa e sognava di un'organizzazione diversa, più umana, del corpo stesso («Wäre es nicht alles besser, man hätte eine andere Öffnung für die Nahrung und der Mund wäre für die Worte allein da?»⁴³), lo stesso autore ora riflette sul fatto che, se si tratta di scultura, «die Arme des Stehenden haben keine rechte Funktion»⁴⁴. Le braccia tolgono infatti essenzialità e forza alla figura, ne pregiudicano l'identità di presenza oltre ogni contingenza, privano la statua di quella «keusche Gedrungenheit» che, secondo Benjamin, sottrae l'opera all'interpretazione psicologica e la consegna alla memoria⁴⁵.

Ma in quale sfera di significato si possono allora collocare le figure wotrubiane considerate come presenze plastiche, non come indicatori di potere?

Credo che un aiuto a trovare la soluzione possa venire dal titolo di una raccolta di interventi su Wotruba, pubblicata verso la fine degli anni '70 da un editore di Salisburgo: *Wotruba. Figur als Widerstand*⁴⁶. Queste statue sono cioè intese da Canetti come pure presenze; dure, indistruttibili presenze che 'resistono' allo scorrere della vita e al sopraggiungere della morte, al caos e al nulla.

La pietra è cioè la «sostanza dura» nel senso che a questa espressione dava Furio Jesi parlando della morte: «La sostanza dura [...] senza la quale il fluire della mitologia sarebbe una pura corrente amorfa»⁴⁷. Canetti-odiatore della morte deve evidentemente cercare altrove la propria 'durezza', e la trova nel corpo di pietra senza il quale, si potrebbe parafrasare, il fluire della metamorfosi sarebbe una pura corrente amorfa.

La 'durezza' della pietra è garanzia di 'durata', ma, come

⁴³ Id., *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 117.

⁴⁴ Id., *Wie es da ist*, cit., p. 99.

⁴⁵ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 446.

⁴⁶ Cfr. nota 4.

⁴⁷ F. Jesi, *Károly Kerényi. I pensieri segreti del mitologo*, in F.J., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino 1979, p. 31.

dice Canetti, «über das Ergebnis der Arbeit darf man ihren Prozess nicht übersehen»⁴⁸. Se la pietra 'dura' è infatti perché sa imprigionare in se stessa ogni sforzo dello scultore: le vie alla dispersione sono allora bloccate e la statua può assorbire l'energia che di solito è proiettata nello spazio e nel tempo.

Der Stein ist für den Mann, der ihn behaut, wie für sein Werk das sicherste und unauflöslichste Gefängnis. Der Widerstand des Steins, der den Mann dazu treibt, ihn wegzuschlagen, lockt ihn tiefer und tiefer in den Kerker hinein. Der Stein aber *dauert*, und so ist es ein Kerker, aus dem es keine Entlassung gibt⁴⁹:

se lo scultore penetra la prigionia della pietra, non si espone però da solo al rischio di questo materiale; è infatti accompagnato dall'immagine del corpo che strappa alla pietra un movimento, la promessa o il presagio (Ahnung) di un significato. Cedendo al corpo la pietra inizia così a parlare dell'uomo e lo fa con impressionante (esasperante) concisione: «Der Mensch ist sein eigenes Verlies»⁵⁰.

Se la carne libera e disperde il suo senso con un atto di violenza immediata, la pietra al contrario comunica ciò che ha da dire «molto lentamente»: la frase che ne esce, però, «ist hier großartig und furchtbar ausgedrückt, und kein Wort kann ihm von seiner Macht etwas nehmen»⁵¹. Compito della pietra è serrare le fila della presenza umana: costringere l'uomo a concentrarsi sulla propria presenza, sulla condanna e la sacralità del proprio stesso corpo: «Der Leib, dieses erste und eigentliche Gefängnis, wird so auch zum ersten Tempel»⁵².

Con queste due ultime citazioni veniamo inevitabilmente attratti nel nucleo della riflessione canettiana: nessuno infatti più dell'autore della *Blendung* e di *Masse und Macht* ha indagato il nodo che lega potere e dimensione sacrale. La

⁴⁸ E. Canetti, *Wie es da ist*, cit., p. 95.

⁴⁹ *Ivi.*

⁵⁰ *Ivi.*, p. 99.

⁵¹ *Ivi.*

⁵² *Ivi.*

statua che non cede nulla della sua forza, che lascia percepire solamente «wie es da ist»⁵³, sembra allora il purissimo modello del presidente Schreber:

Er empfindet sich selbst wie ein Gefäß, in dem die göttliche Essenz sich allmählich sammelt. Jede kleinste Bewegung kann zur Folge haben, daß er etwas davon verschüttet, und er darf sich darum überhaupt nicht bewegen. Der Machthaber hält mit der Macht, mit der er geladen ist, an sich: sei es, daß er sie als unpersönliche Substanz empfindet, die ihm ausgehen könnte, sei es, daß eine höhere Instanz dieses sparsame Verhalten als Akt der Verehrung von ihm erwartet. In der Haltung, die ihm für die Bewahrung seiner kostbaren Substanz als die günstigste erscheint, wird er langsam erstarren⁵⁴.

Per il lettore di Canetti insomma non è difficile riconoscersi nelle parole di Dieter Sulzer: «Atem, Atemraum, Wind und Sturm und ihre Metaphorik bilden eine Pneumatologie der Freiheit gegenüber der Geologie der Enge und des Todes»⁵⁵. La pietra, che Canetti definisce «die extremste, die kompakteste Enge»⁵⁶, non sarebbe allora che un elemento della costellazione di paura, morte e potere descritta secondo gli esempi di Schreber, Kien, Kraus e molti altri.

A sottrarre queste statue ad una prossimità così pericolosa è però l'impressione di arbitrarietà che, nonostante tutto, ogni riferimento ad un altro mondo (di pericolo, potere, paura) non può non suscitare: il riferimento sembra cioè più un atto dovuto all'identità dell'autore che alla presenza di queste figure. La statua Kien portava in sé, nel suo fanatismo, nella sua fretta, nella sua paura, i segni del mondo da cui voleva fuggire; le statue di Wotruba emergono dalla pietra, non dalla paura; loro unico riferimento è «der Urbegriff von Einfachheit und Harmonie, der erreicht werden muß»⁵⁷.

⁵³ *Ivi*, p. 96.

⁵⁴ *Id.*, *Masse und Macht*, cit., p. 518.

⁵⁵ D. Sulzer, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁶ E. Canetti, *Kleiner Dialog über die Plastik*, in «Akzente», XXVII (1980), H.3, p. 194.

⁵⁷ F. Wotruba, *Einfachheit und Harmonie*, in *Wotruba. Figur als Widerstand*, cit., p. 125.

Riflettendo sulle ragioni del proprio personale fallimento, Kafka scrisse un giorno una frase che aiuta a comprendere pure il rapporto tra il fallimento kieniano e la saldezza wotrubiana: «Wer sucht, findet nicht, aber wer nicht sucht, wird gefunden»⁵⁸.

Certo, la ricerca sulla pietra rinuncia ai momenti più felici dell'immagine canettiana del corpo: la libertà del respiro, la felicità della dispersione e del movimento, la ricchezza metamorfica; per comprendere il senso di questa ricerca bisogna insomma leggere Canetti oltre i panni affascinanti, ma troppo stretti, dello «Hüter der Verwandlung»⁵⁹.

La sua riflessione si muove infatti tra polarità anche fortemente contrastanti e il saggio su Wotruba non è certo l'unica testimonianza canettiana di un bisogno di saldezza e resistenza sulla linea di un'individualità forte e compatta. Se in un suo splendido aforisma Canetti dice che la felicità è «perdere in pace la propria unità»⁶⁰, nel saggio su Tolstoj, ad esempio, ricorda che le conseguenze di una visione così frammentaria della vita «non sono positive»⁶¹. In quest'ultimo scritto è vivissimo il bisogno di un'unità 'plastica' nelle vicende dell'individuo: come in una figura di pietra, anche qui ogni movimento «es fürchten muß, sich von seinem Zentrum allzuweit zu entfernen»⁶²; al centro di sé bisogna infatti avvertire la relativa costanza della propria identità: per «resistere», dice Canetti, «l'uomo deve sentire che resta uguale a se stesso»⁶³.

⁵⁸ F. Kafka, *Gesammelte Werke-Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Frankfurt a.M. 1953, p. 94.

⁵⁹ Questa è la definizione canettiana del poeta scelta dalla casa editrice Hanser di Monaco di Baviera, quale titolo della raccolta di saggi in onore di Canetti pubblicata nel 1985.

⁶⁰ «Das Glück ist: friedlich seine Einheit zu verlieren...» cfr. E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 47.

⁶¹ Cfr. *Id.*, *Tolstoj, der letzte Ahne*, in E.C., *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 217.

⁶² Cfr. C. Schweicher, *Rodin und Maillol*, in *Maillol*, hrsg. von Hans Albert Peters, Baden-Baden 1978, p. 141.

⁶³ «dazu bracht er [der Mensch] das Gefühl, daß er sich gleich bleibt»: E. Canetti, *Tolstoj, der letzte Ahne*, cit., p. 217.

Lo scrittore che ora riflette con apprensione sugli innumerevoli dettagli in cui la vita rischia di disperdersi, è lo stesso che ricerca nell'inizio e nella pietra una diga alla contingenza e casualità della storia. Ma il testo su Tolstoj non ha la regale sicurezza del commento wotrubiano: non riesce cioè a legare le sorti della scrittura a quelle del tema di cui si parla. Rimane comunque una testimonianza preziosa, anche perché mostra quanto un modello possa muoversi prossimo alla sua parodia. Se Canetti infatti descrive con parole di grande elogio l'esistenza «monumentale» di Tolstoj, alla fine ne interpreta le vicende sovrapponendo alla sua figura quella del paranoico ed irrigidito eroe della *Blindung*; anche in questo caso, infatti, le grida e il formicolante agitarsi di una donna segnano il fallimento di un progetto di vita.

Pur ricercando nuove forme di stabilità nella vita dell'individuo, Canetti non dimentica quindi il rischio dell'irrigidimento. Ma è un rischio che val la pena correre, a giudicare almeno dalla frequenza con cui Canetti sceglie di affrontarlo.

Nel libro su Marrakesch, ad esempio, il sì alla vita e alle sue «viele Einzelheiten»⁶⁴ si muta a tratti in un sì alla consistenza, quasi rigidità della vita, che ricorda/preannuncia (*Die Stimmen von Marrakesch* è scritto nel '54, ma pubblicato solo nel '68) il discorso sulla 'durata' della pietra. Nel caso degli appunti di viaggio, però, non è più l'immagine del corpo a rivelare il nucleo tematico fondamentale. Canetti si concentra infatti sul fenomeno della voce e ne ammira la capacità di durata e resistenza che l'aveva già colpito nelle sculture wotrubiane.

La voce acquista l'esclusività che era propria della pietra, e assorbe in sé ogni pretesa vitale costituendosi in tema sacrale senza variazioni. È il capitolo su *Die Rufe der Blinden* in cui Canetti penetra a fondo nel mistero di quel tipo d'approccio alla vita che in anni più recenti chiamerà l'approccio dei «Destillierer»:

Sie hängen am Gesetz und verabscheuen die Ausnahme. Sie glauben zu

⁶⁴ Cfr. E. Piel, *Elias Canetti*, München 1984, p. 140, 168.

wissen, daß Ausnahmen nicht wahr sein können und betrachten es als ihre Aufgabe, die Ausnahmen auszumerzen. Es ist sozusagen ihre Schuld, wenn es noch Ausnahme gibt⁶⁵.

Contro il pericolo dell'eccezione si erge l'insistenza della ripetizione: dalla vita dei ciechi non si alza il «wahnwitziges Gebrüll» del caos della carne, ma un grido ripetuto all'infinito che assicura che «aus ihrem Leben ist das meiste ausgeerntet, was sich für uns der Wiederholung noch entzieht»⁶⁶.

È un'impressione di naturale sicurezza che Canetti prova anche di fronte alle statue di Wotruba, quando, ad esempio, sottolinea la *Armlosigkeit* del *Gehender*: lo stesso gioco di conquiste e rinunce dona compattezza alla voce come alla figura fisica. E la compattezza attira anche per la magica forza vitale che sembra aver accumulato; commentando lo «schrecklicher Trotz» dei ciechi Canetti afferma: «Ich glaube, die Bettler halten sich mehr durch ihre Formeln als durch das Erbettelte am Leben»⁶⁷.

E come le statue di Wotruba anche i ciechi di Marrakesch meritano un linguaggio che da descrittivo si fa liturgico-sacrale: sono «die Heiligen der Wiederholung»⁶⁸ il cui grido impressiona come il *Tempelraum* dello *Hockender*.

La ripetizione può assumere questo valore sacrale soprattutto perché è ripetizione infinita di un monologo, di un grido che si chiude in sé, assorbendo nella propria staticità ogni pretesto di dialogo:

Es gibt zwar auch die Geber, die verschieden sind, aber Blinde sehen diese nicht und in ihrem Dankspruch sorgen sie dafür, daß auch die Geber Gleiche werden⁶⁹.

E questa esistenza, che evita ogni dispersione e si svolge tutta sotto il segno dell'Identico, si presenta come riferi-

⁶⁵ E. Canetti, *Das Chaos des Fleisches*, cit., p. 19.

⁶⁶ E. Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch*, Frankfurt a.M. 1980, p. 26.

⁶⁷ *Ivi*, p. 25.

⁶⁸ *Ivi*, p. 26.

⁶⁹ *Ivi*.

mento ideale, proposta di vita «allettante» che merita un serio tentativo di emulazione⁷⁰.

Al lettore abituale di Canetti è lecito allora provare stupore, quasi imbarazzo, di fronte ad uno scrittore che con la medesima intensità, o meglio esclusività (Canetti stesso dice di essere un uomo che «recht eigentlich aus Übertreibung besteht»⁷¹), si sofferma ad ammirare le dimensioni più diverse e contraddittorie che possano offrirsi alla riflessione.

È in definitiva possibile affrontare in modo unitario l'opera di un autore che ama metamorfosi e ripetizione, carne e pietra, unità e dispersione, movimento e immobilità? Che ama Hrdlicka e Wotruba (e proprio perché sono l'uno diverso dall'altro, sottolineando gli aspetti che li pongono agli antipodi: confronto senza rete con il caos per Hrdlicka e concentrazione smisurata sul senso di una presenza per Wotruba)?

Non è evidentemente il caso di tentare una risposta: in queste pagine più che di un'interpretazione si è trattato di una 'drammatizzazione' della riflessione canettiana; di una messa in dialogo di vari aspetti del suo pensiero che Canetti invece costringe al monologo: quasi che, ad esempio, per paura di ricadere completamente nella dimensione più spaventevole, non si fidasse di nominare la carne accanto alla pietra. Il profilo dell'intellettuale Canetti perde comunque parte della sicurezza con cui era stato tracciato; lo *Hüter der Verwandlung* si specchia nel custode della presenza e ascolta le parole di un insegnamento inedito: «Das Eigentliche der Welt ist innen»⁷².

Per definire meglio la polarità 'solida' del pensiero canettiano occorre in ogni caso insistere sull'estrema vitalità che la pervade: l'alternativa cioè non è tra un impegno per la vita (sia essa ansia del pericolo o gioia della metamorfosi) e un Canetti 'controriformista', amante della statica del pensiero. A questo riguardo è bene anzi tornare al saggio wotrubiano

⁷⁰ Ivi.

⁷¹ E. Canetti, *Dialog mit dem grausamen Partner*, in E.C., *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 54.

⁷² Id., *Wie es da ist*, cit., p. 99.

per soffermarsi sul breve commento che Canetti dedica alla figura dello *Schreitender*. In questo piccolo capolavoro del confronto tra scrittura e cultura figurativa vengono esaltate inedite possibilità della pietra: «Der Schreitende in Stein lebt aus einer Freiheit, die dem Stein selten gegeben ist»⁷³. L'immagine di libertà di questa figura assorbe forza e potenza dalla pietra in cui è rinchiusa; intrappolata nella pietra e priva di sbocchi reali, la libertà si rivela all'osservatore/lettore con un effetto di strano incanto ed estrema potenza. Lo *Schreitender* ha «alle Richtungen noch in sich», non cede nulla in distensione temporale; come dice Wieland Schmied: «Schreiten ist hier kein Vorgang mehr, sondern ein Zustand wie das Liegen oder das Hocken oder das Stehen»⁷⁴.

Questo «Wegweiser, der überall hinführt» fa rivivere il paradosso della pantera di Kafka che, rinchiusa in gabbia, «schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen; irgendwo im Gebiß schien sie zu stecken»⁷⁵. In entrambi i casi si resta infatti soggiogati dalla rappresentazione della libertà come qualità ancor prima che diritto dell'essere. E Kafka sa pure descrivere l'inquietudine e l'ebbrezza che coglie chi si espone al fascino di questa rappresentazione:

Und die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seiner Rache, daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten. Aber sie überwunden sich, umdrängten den Käfig und wollten sich gar nicht fortrühren.

L'immagine della libertà e del movimento rende immobile e prigionieri: non è facile resistervi e «wehe dem, der ihm zu nahe kommt»; ma anche chi riesce a dominarsi «non vuole saperne di andar via»:

man erschrickt, wenn man es gewahrt und bleibt angewurzelt davor stehen⁷⁶.

⁷³ Questa come le altre citazioni sullo *Schreitender*: *ivi*, p. 108.

⁷⁴ W. Schmied, *Anfang und Ziel zugleich*, in Wotruba, *Figur als Widerstand*, cit., p. 165.

⁷⁵ Questa e le altre citazioni kafkiane in: F. Kafka, *Ein Hungerkünstler*, in F.K., *Gesammelte Werke-Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1946, p. 268.

⁷⁶ E. Canetti, *Wie es da ist*, cit., p. 96.

ZUR SYNTAX DES PRÄFIXES «BE-» IM DEUTSCHEN
EINIGE BEMERKUNGEN ZUM SYNTAKTISCHEN VERHALTEN KOMPLEXER
HÄUPTER UND ZUR STRUKTURIERUNG THEMATISCHER VERHÄLTNISSE

VON
MARTINA WILTSCHKO
FRIEDRICH NEUBARTH
Wien

0. Einleitung

Das Thema der Präfigierung im Deutschen ist auf den ersten Blick im Bereich der Morphologie anzusiedeln, allerdings tauchen schon sehr bald Probleme auf, deren Behandlung einen viel größeren Bereich der Grammatiktheorie involviert, als man zunächst erwarten würde. Um diese Arbeit in einem übersichtlichen Rahmen zu halten, beschränken wir uns nur auf die Darstellung und Analyse eines einzigen Präfixes, nämlich *be-*. Zuallererst taucht die Frage auf, ob es nicht unmöglich ist, von einem einheitlichen syntaktischen Verhalten dieser Präfixe zu sprechen, mit anderen Worten, ob es nicht hinreichend wäre, diese im Bereich der Morphologie zu belassen, in Interaktion oder als Teil des Lexikons. Einige Beispiele sprechen sogar dafür, sie scheinen opake lexikalische Einträge zu sein, nicht weiter analysierbar (vgl. Fußnote 1). Dennoch ist diese Frage grundsätzlich zu verneinen. Alle mit *be-* präfigierten Verben weisen in ihrer Argumentstruktur ein einheitliches Schema auf, was nahelegt, daß ein einziger Mechanismus für ihre Generierung verantwortlich ist. Dies führt aber zwangsläufig zu Fragen, die einerseits die thematische Strukturierung, andererseits den morphosyntaktischen Status der Präfixe betreffen. Ausgangspunkt und Basis der Analyse, die hier vorgeschlagen werden soll, ist das generative Grammatikmodell. Es soll versucht

werden, eine Erklärung der in der Folge beschriebenen Phänomene in einer basisgenerierten Repräsentation und im modularen Aufbau der Grammatik zu finden. In der Folge soll auch auf syntaktische Unterschiede zwischen echten und trennbaren Präfixen eingegangen werden, die sich ebenfalls in das hier vorgestellte Modell eingliedern lassen.

1. *be-* präfigierte Verben¹

Der Prozeß der Präfigierung mit *be-* ist im Deutschen sowohl synchron transparent wie auch produktiv; eine Generalisierung, die für sämtliche relevanten Daten zutreffend ist, scheint möglich. Gleichmaßen lassen sich die Auswirkungen der Präfigierung auf die Argumentstruktur vereinheitlichen.

1.1. Beschränkungen

Allgemein ist festzustellen, daß Verben mit dem Präfix *be-* stets transitiv sind, ganz gleich an welche Basis affigiert wurde. Es bestehen keinerlei syntaktische Beschränkungen bezüglich der kategorialen (c-)² Selektionseigenschaften eines Verbs, obgleich semantische Selektionsbeschränkungen zu existieren scheinen³:

¹ Als irrelevant für die folgende Analyse stellen sich die Verben in (0) heraus:

(0) *'betrachten, besuchen, bekommen, ...'*

Hierbei existieren zwar die Stämme ohne Präfix, doch lassen sich (synchron betrachtet) weder semantisch noch syntaktisch Derivationen nachvollziehen. Es scheint sich um völlig unabhängige lexikalische Einträge zu handeln, die jeglicher Transparenz entbehren.

² Nach Chomsky (1986) wird die Unterscheidung zwischen semantischer und kategorialer Selektion als s- und c-Selektion bezeichnet.

³ Diese Beschränkungen ergeben sich jedoch aus der jeweiligen thematischen Struktur des Verbs und müssen nicht als selbständige Selektionsbeschränkungen zwischen Verb und Präfix in deren Lexikoneintrag spezifiziert werden, was in der nachfolgenden Analyse dargestellt werden soll.

- (1) **bewissen, *beglauben, *belernen*
**behaben, *bekönnen*

Außerdem zeigen sich Beschränkungen hinsichtlich der internen (morphologischen) Struktur des Verbs, so erlauben Verben mit trennbaren Präfixen keine Affigierung von echten Präfixen:

- (2) **beaufsteigen, *beabfahren, ...*

Einige Daten scheinen dieser Generalisierung zu widersprechen, doch lassen sich diese Ausnahmen auf unabhängige Weise dadurch erklären, daß *be-* auch an Nomen affigieren kann und Verben deriviert.

- (3) *beauftragen, beantragen, beeindrucken, ?beabfahren, ...*

Dies stellt einen äußerst produktiven Prozeß dar, der auf Nomina wie auf Adjektiva anwendbar ist:

- (4) (a) *bemannen, bemänteln, bemuttern, beflügeln...*
(b) *begrünen, beengen, befremden...*

Bemerkenswert ist, daß die denominalen und deadjektivischen Verben in (4) nicht ohne das Präfix existieren können⁴. Auffallend ist auch, daß die Generalisierung hinsichtlich der Argumentstruktur auch für diese Verben gilt; ein Umstand, der darauf hindeutet, daß die c-Selektion dieser Verben durch das Präfix bestimmt wird.

1.2. Spray/Load-Verben

Die Alternationen in der Argumentstruktur dieser Verben im Englischen sind hinlänglich bekannt⁵. Bemerkens-

⁴ Eine Ausnahme hierzu sind inchoative Verben, wie *grünen*, die hier aber nicht behandelt werden sollen.

⁵ Vgl. z. B. Levin, B. & Rappaport, M. (1988).

wert ist aber, daß im Deutschen das Präfix *be-* hinzukommt, das im Englischen diachron verlorengegangen ist.

(5) 'bemalen, bespritzen, beladen, bedrucken'

Verben dieser Klasse haben in ihrer Argumentstruktur drei thematische (Θ -) Rollen spezifiziert, von denen eine optional ist (was durch Klammerung ausgedrückt wird):

(6) (a) *laden* [$\Theta_1, \Theta_2, (\Theta_3)$]
(AGENS, THEMA, (ZIEL))

(7) (a) *Das Monster lädt Butterkekse auf/in das Raumschiff.*
(b) **Das Monster lädt auf das Raumschiff.*
(c) *Das Monster lädt Butterkekse.*

Bei der Präfigierung wird das optionale ZIEL-Argument zum direkten Objekt (DO) und das THEMA⁶ erhält Kasus durch die Präposition *mit*:

(8) (a) *beladen*
[$\Theta_1, \Theta_3, (\Theta_2)$]
(AGENS, ZIEL, (THEMA))

(9) (a) *Das Monster belädt das Raumschiff mit Butterkekse.*
(b) *Das Monster belädt das Raumschiff.*
(c) **Das Monster belädt mit Butterkekse.*

Im Unterschied zu *laden* weist die *be*-präfigierte Variante eine Interpretation auf, die impliziert, daß das Raumschiff zur Gänze beladen wird. So wird (10b) nur so verstanden, daß das Butterkeks so groß sein muß, daß es das Raumschiff ausfüllt. Es ergibt sich eine Lesart, die als «holistische» bekannt ist und Anderson spricht in diesem Zusammenhang von einem Argument, das «totally affected» ist.

⁶ THEMA wird hier im Sinne von Gruber, Jackendoff verstanden, als «object being located, moved or possessed». Es geht hier nur um den thematischen Gehalt und der Begriff THEMA wird hier nicht gebraucht, um etwas wie «affected entity» zu bezeichnen (vgl. Anderson [1977]).

(10) (a) *Das Monster lädt ein einziges Butterkeks in das Raumschiff.*
(b) *Das Monster belädt das Raumschiff mit einem einzigen Butterkeks.*
(c) ??*Das Monster belädt das Raumschiff ein bißchen mit Butterkekse.*

Die ganzheitliche Interpretation des DO bei diesen Verben zeigt sich auch in anderen Sprachen (Engl., Franz., Ungar., ...), was sich in der hier vorgestellten Analyse aus der Internalisierung zum DO ergibt⁷.

1.3. Bewegungsverbren

Anders als bei den zuvor beschriebenen Verben, die drei Argumente c-selegieren, sind die in der Folge behandelten Bewegungsverbren in ihrer unmarkierten Verwendungsweise intransitiv⁸ und c-selegieren meist noch eine lokale Präpositionalphrase (PP).

(11) (a) *betreten, besteigen,...*
(b) *befahren, ??begaloppieren,...*
(c) *behausen, befischen, bejagen,...*

Im syntaktischen Verhalten gehorchen diese Verben der oben beschriebenen Generalisierung: was in der zugrunde liegenden Form als lokale PP (optional bzw. obligatorisch) realisiert wird, erscheint in der präfigierten Form als DO. Diese Regelmäßigkeit bei der Präfigierung unterstützt die Annahme, diese Verben einheitlich behandeln zu können. Auch hier wird in der präfigierten Form das DO ganzheitlich

⁷ Rappaport und Levin (1988) gehen davon aus, daß diese Interpretation als Reflex der Θ -Rolle THEMA entsteht, wobei sie den Begriff THEMA von der Prädikat-Argument-Struktur ableiten und den Geltungsbereich auch auf Argumente, die von Zustandsveränderung betroffen sind, ausweiten, was zur Folge hat, daß sie von zwei lexiko-semantischen Repräsentationen ausgehen müssen, wo THEMA jeweils einem anderen Argument zugewiesen wird.

⁸ Einige dieser Verben können auch transitiv gebraucht werden:
(i) *Das Monster hat das Mondfahrzeug aus der Garage gefahren.*
Diese Form ist jedoch nicht die zugrundeliegende für die Präfigierung und soll daher nicht weiter verfolgt werden.

interpretiert:

- (12) (a) *Das Monster befährt die Milchstraße.*
 (b) *Das Monster behaust den Asteroidenwald.*

fahren impliziert zwar eine gerichtete Bewegung, ist aber ein duratives Verb und das DO von *befahren* spezifiziert eher die Lokalität in oder auf der diese Bewegung stattfindet, daher fällt auch die direktionale Interpretation weg.

Als Evidenz für die systematische Interpretation, die durch das Präfix ausgelöst wird, soll das zwar nicht existierende, aber dennoch mögliche und interpretierbare Verb *begaloppieren* dienen:

- (13) ?*Das Monster begaloppiert die Mondhügel.*

Die Verben in (11c), wie *behausen*, fallen an sich nicht in die Klasse der Bewegungsverben, allerdings erscheint die Gleichbehandlung mit den anderen Verben gerechtfertigt. Der Unterschied liegt an der Zielgerichtetheit, die hier nicht auftritt, da *hausen* ein statives Verb ist und deswegen Direktionalität ausschließt.

1.4. Andere Verben

Verben wie *rauben*, *stehlen* sind im Englischen als Possessor Raising- Verben bekannt. Im Deutschen wird diese Konstruktion mit obliquem Dativ gebildet und verhält sich bezüglich c- und s- Selektion wie *geben*. Diese Verben haben auch eine mit *be-*präfigierte Form, die sich auch parallel zu den oben beschriebenen Verben verhält, wobei aber das optionale THEMA nicht als PP, sondern als Nominalphrase (NP) im Genitiv realisiert wird.

- (14) (a) *Das Monster raubt das Raumschiff (vom Mann im Mond).*
 (b) *Das Monster raubt dem Mann im Mond das Raumschiff.*
 (c) *Das Monster beraubt den Mann im Mond (seines Raumschiffs).*

Hier wird ein Argument, dessen thematische Rolle als

QUELLE oder als PATIENS bezeichnet werden kann, als DO realisiert. Daß die Festlegung der thematischen Rollen nicht eindeutig erfolgen kann, ist ein Indiz dafür, daß eine Generalisierung auf dieser Basis nicht erfolgreich sein kann. Weiters fällt auch auf, daß die hier möglicherweise involvierten thematischen Rollen eine intuitive Kompatibilität mit denen der vorher beschriebenen Verben aufweisen, was eine Analyse nahelegt, die von einem Überbegriff (LOKATION) ausgeht, der sämtliche in Frage kommenden thematischen Rollen berücksichtigt und der in diesem Fall mit dem Lexikoneintrag des Präfixes *be-* verbunden sein muß.

Auf ähnliche Weise lassen sich auch die folgenden Verben in dieses Paradigma eingliedern:

- (15) (a) *bekochen, bedienen, bekämpfen,...*
 (b) *beklagen, beweinen, belächeln,...*

Nach dieser Beschreibung der Datenlage soll nun versucht werden, die hier getroffenen Generalisierungen auf unabhängige Prinzipien zurückzuführen, die die interne Struktur der Verben und ihre thematischen Verhältnisse betreffen.

2. Thematische Verhältnisse

Chomsky (1986) versucht zwar, die c-Selektion von Verben als redundant darzustellen, da sich diese aus der sogenannten «canonical structural realization» ergeben sollte. Dennoch wäre es wünschenswert, gänzlich ohne Rückgriff auf thematischen Gehalt in der Syntax auszukommen. Einerseits ist es nicht sinnvoll, in der Syntax den Gehalt von Θ -Rollen genau festlegen zu müssen, denn keinerlei syntaktische Prinzipien rekurren auf thematische Gegebenheiten der s-Selektion. In diese Richtung weisen auch die Schwierigkeiten, die bei den Versuchen auftraten, geeignete «Linking-Prinzipien» aufzustellen⁹.

⁹ Vgl. hierzu Bakers «Universal Theta Alignment Hypothesis» (UTAH) und diverse Θ -Hierarchien. Mit diesem Konzept ergaben sich Schwierigkei-

Deswegen scheint es plausibel, den Begriff der s-Selektion aus der Syntax zu verbannen und dafür unabhängige Prinzipien der Syntax (Visibility-Condition, Projektionsprinzip, Principle of Full Interpretation) für die Ausprägung der Argumentstruktur verantwortlich zu machen. Übrig bleibt die Feststellung, daß es relevant ist, welche Argumentpositionen syntaktisch zur Verfügung stehen. Außerdem ist es notwendig, externes vs. internes Argument im Lexikon zu kennzeichnen. Zudem sind oblique Kasus im Lexikon vermerkt.

Der Begriff der s-Selektion könnte sich möglicherweise auf die unabhängige semantische Interpretation zurückführen lassen. Zur Interpretation eines thematischen Gehalts tragen die syntaktische Position sowie inhärente Merkmale der Argumente (z.B. [\pm belebt]) bei.

Andererseits ist es dennoch notwendig, gewisse thematische Spezifikationen, die aber nichts mit dem traditionellen Begriff der Θ -Rollen gemein haben sollen, zu etablieren. Was ist unter diesem Begriff zu verstehen? Eine thematische Spezifikation ist eine Art Rahmen, unter dem sich der Gehalt verschiedener thematischer Rollen (im gemeinhin verstandenen Sinne) subsumieren ließe. Die hier relevante thematische Spezifikation wird durch den Begriff LOKATION gekennzeichnet, der nicht mit dem traditionellen Begriff des thematischen Gehalts LOKATION verwechselt werden darf. Ihr Geltungsbereich umfaßt den Gehalt der thematischen Rollen ZIEL, QUELLE, LOKATION, PATIENS. Ausgeschlossen davon sind AGENS und THEMA, in weiterer Folge auch INSTRUMENT¹⁰. Dies kann unabhängig dadurch begründet

ten bei der Analyse von Experiencer Prädikaten, wobei z.B. Pesetsky, um UTAH aufrechtzuerhalten, eine verfeinerte Semantik annimmt und dabei noch mehr Θ -Rollen einführt. Die andere logisch mögliche Strategie bei dieser Analyse würde sich darauf beschränken, alles auf syntaktische Prinzipien unabhängig vom Gehalt von Θ -Rollen zurückzuführen.

¹⁰ Vgl. J. Emonds (1988), *The Non-Existence of Θ -Grids and the Syntactic Basis of Semantics* (Handout). Darin wird versucht, wie auch bei einigen anderen Autoren (z.B. Hale & Keyser [1991]), allerdings von völlig verschiedenartigen Konzeptionen ausgehend, Θ -Rollen als Primitiva der Syntax und des Lexikons abzuschaffen und auf unabhängige Prinzipien, sei es der Syntax oder der Semantik, zurückzuführen.

werden, daß die letztgenannten thematischen Rollen höchstens in einer Relation zu einer LOKATION stehen können, niemals aber identisch sein können.

Wesentlich hierbei ist, daß thematische Spezifikationen auf Θ -Positionen (Argumentpositionen) angewandt werden. Das traditionelle Θ -Kriterium, das als Wohlgeformtheitsbedingung¹¹ für bestehende Strukturen zu verstehen ist, soll hier durch einen Generierungsmechanismus begründet werden, der allein auf X-bar-Struktur rekurriert, die im Bereich der lexikalischen Kategorien mit Lexikoneinträgen interagierend als Projektionsmechanismus fungiert. Das bedeutet, daß ein lexikalisches Haupt in die Syntax mit seiner lexikalischen Information bezüglich der Argumentstruktur (Θ -Rahmen) inseriert wird und gemäß dem X-bar-Schema als Wohlgeformtheitsbedingung für die Projektion projiziert. Dabei nehmen wir mit Higginbotham (1985) an, daß der Θ -Rahmen solange mitprojiziert, bis alle Θ -Positionen abgesättigt sind. Beim Öffnen einer Argumentposition in der Syntax wird die jeweilige Θ -Position abgesättigt¹². Die Zuweisung von Θ -Rollen wird hier als Absättigung von Θ -Positionen betrachtet.

Diesen Argumenten muß in der syntaktischen Repräsentation aus unabhängigen Gründen Kasus zugewiesen werden, da der Kasusfilter eine Wohlgeformtheitsbedingung für alle Nominalphrasen darstellt, und somit ein Argument nur dann realisiert werden kann, wenn Kasus verfügbar ist. Dabei stehen mehrere Optionen zur Verfügung: Struktureller Kasus, der sich aus bestimmten strukturellen Konfigurationen ergibt, lexikalisch markierter obliquer Kasus oder die Realisierung von Argumenten durch Präpositionalphrasen. Diese können obligatorisch oder optional (ev. als ständig verfügbares Repertoire) sein, wobei man hier nicht um Spekulationen

¹¹ Das Θ -Kriterium ist so zu verstehen, daß es eine direkte Beziehung zwischen Θ -Rollen und Argumenten fordert: Eine Θ -Rolle kann und muß nur einem Argument zugewiesen werden und ein Argument kann nur genau eine Θ -Rolle tragen.

¹² Dies impliziert die Annahme von VP-internen Subjekten (Koopman, H. & Sportiche, D. [1990]).

umhin kommt, was nun eigentlich die Argumentstruktur eines Verbes darstellt, bzw. warum PPs auch obligatorisch sein können, wenn das Verb ohnehin noch eine freie Argumentsposition (an die struktureller Kasus zugewiesen werden könnte) zur Verfügung stellen würde. Man könnte ev. davon ausgehen, daß Präpositionen ihrerseits thematische Spezifikationen aufweisen, die ähnlich fungieren, wie die hier als diakritische Indizes von *be-* eingeführten thematischen Spezifikationen. Dies würde dann zusammen mit der Fähigkeit der Präposition, Kasus zuweisen zu können, die Realisierung eines Arguments ermöglichen, indem sie eine weitere Θ -Position zur Verfügung stellt. Die parallele Behandlung von einem Präfix wie *be-* und einer Präposition bezüglich der Eigenschaft der thematischen Spezifikation kann insofern noch weiter begründet werden, als daß zum einen *be-* aus der Lokalpräposition *bei* entstanden ist und zum anderen, daß für Präpositionen ohnehin angenommen werden kann, daß sie den thematischen Gehalt einer Θ -Position vom Verb noch weiter modifizieren bzw. spezifizieren können. Die Gemeinsamkeit von P und Präfix ist demnach die Möglichkeit eine Θ -Position zur Verfügung zu stellen.

Wichtig bei dieser Analyse ist jedoch auf jeden Fall, daß der thematische Gehalt von Θ -Rollen auf der Ebene der syntaktischen Repräsentation irrelevant ist.

3. Syntax und Wortbildung

Es soll hier der Versuch unternommen werden, mittels eines repräsentationellen Modells zu einer plausiblen Erklärung der oben diskutierten Phänomene zu gelangen.

Diese Analyse macht Gebrauch von dem Begriff «komplexes Haupt», einem Begriff, der zu prinzipiellen Problemen führt, die nach einer neuen Festlegung der Geltungsbereiche von Morphologie und Syntax verlangen.

Wie mehrere Ansätze zu den verschiedensten Phänomenen zeigen, ist man auf der Suche nach einer Lösungsmöglichkeit, die auf einen Bereich rekurriert, der für Morphologie und Syntax gleichermaßen relevant ist. Wir wollen hier

[10]

eine Analyse verfolgen, die einerseits die Autonomie der Komponenten bewahrt (es gibt eine eigene Komponente Morphologie), aber andererseits nicht von einer strikten Atomicity Hypothesis (Williams 1981) ausgeht, sondern für bestimmte Phänomene einen Bereich annimmt, der für beide Komponenten sichtbar ist, trotzdem aber keine selbständige Repräsentationsebene darstellt.

Diese Überlegungen betreffen die Organisation des Lexikons bzw. die Frage nach der Eigenständigkeit der Morphologie, wobei wir davon ausgehen, daß das, was traditionellerweise als Lexikon umschrieben wird, aus einer Liste von opaken, nicht analysierbaren Einheiten besteht, die in einer eigenständigen morphologischen Komponente kompositional erweitert werden kann. Im Sinne Kaye & Vergnauds (1991) könnte man hier von einer Syntax auf Wortebene sprechen. Es kann nun entweder aus den listierten Einheiten oder aber auch aus der morphologischen Komponente direkt (ohne die derivierten Einheiten noch weiter auflisten zu müssen) in die Syntax insertiert werden. Dadurch soll es möglich sein, strukturierte Lexikoneinträge zu haben und damit auch Strukturen unterhalb der X^0 -Ebene, die für die Syntax sichtbar sein können. Wesentlich ist dabei, zu betonen, daß dieses Modell keine transformationellen Prozesse wie Inkorporation auf den Plan ruft, sondern in der Lage ist, Strukturen zu repräsentieren, die basisgeneriert werden. Der Begriff Lexikon spaltet sich hier in zwei Verwendungsweisen: Einerseits läßt sich hiermit die opake Liste von Einträgen beschreiben¹³, andererseits dehnt sich der Begriff Lexikon auf alles aus, was in die Syntax insertiert wird, also auch auf morphologisch derivierte Elemente, wobei hier zu unterscheiden wäre zwischen solchen, deren Struktur auch für die Syntax sichtbar ist (Verben mit trennbaren Präfixen) und solchen, für die dies nicht zutrifft. Die grundlegende Unterscheidung läßt sich durch die Dichotomie Lexikoneintrag vs. morphologisch strukturiertes Haupt festlegen.

¹³ Kaye & Vergnaud (1991) sprechen in diesem Zusammenhang von einem 'psychologischen Lexikon'.

[11]

3.1. Das Konzept des komplexen Haupts

Bei den Phänomenen, die man mit dem Begriff des «komplexen Hauptes» beschreiben könnte, handelt es sich um Prozesse, die man (wenn man von einer strikten Trennung der Komponenten ausgeht) im Bereich der Wortbildungsebene erwarten würde, deren Darstellung aber auf unabhängige Prinzipien nicht verzichten kann (thematische Strukturierung), und die auch die Möglichkeit haben müssen, in der Syntax eine Repräsentation zu finden. Gewisse syntaktische Prozesse, wie Verb²-Verschiebung bei trennbaren Präfixen, können in die bislang als atomar angenommene Wortstruktur eingreifen.

Unter «komplexem Haupt» verstehen wir ein Element der X⁰-Ebene, das aber eine komplexe Struktur aufweist, d.h. ein X⁰, das sich in weitere X⁰s verzweigen kann und keinesfalls mit der Wortgrenze identisch ist. Anwendung kann dieser Begriff finden auf Verben mit Präfixen, nicht synthetische Zeitformen, eventuell auch auf Verbalkomplexe¹⁴. Es ist notwendig, von einem Haupt zu sprechen, da das komplexe Haupt (von nun an X⁰)¹⁵ diejenige Projektion ist, von der aus die Argumentstruktur des Satzes projiziert wird, wobei jedoch die Argumentstruktur aller beteiligten Häupter ausschlaggebend ist. Hierbei kann man von einer Perkolation der Argumentstruktur sprechen.

Der vielleicht wesentlichste Unterschied zu transformationell-derivationalen Ansätzen besteht wahrscheinlich in der Annahme, daß diese Struktur basisgeneriert ist, und nicht durch Inkorporation oder Adjunktion deriviert wird.

¹⁴ H. Haider (1991), persönliche Kommunikation.

¹⁵ Die Konvention, die lexikalisch relevante X⁰-Projektion mit X⁰ zu bezeichnen wurde von H. v. Riemsdijk übernommen (Kurse in Dubrovnik, Wien).

4. Das komplexe Haupt

4.1. Echte und trennbare Präfixe

Die oben ausgeführte Darstellung komplexer Häupter soll nun auf präfigierte Verben angewandt werden. Da es sich bei *be-* um ein nicht-trennbares Präfix handelt, das morphologisch gebunden und als Verbpräfix verbal analysiert wird, sollte es als V⁻¹ dargestellt werden. Daß man die nicht-trennbaren Präfixe bei V² Verschiebung mitverschieben muß, hat seine Ursache darin, daß es sich hierbei um unselbständige Morpheme handelt (Elemente der X⁻¹-Ebene), die als syntaktisch opak gelten.

Trennbare Präfixe sind ungebundene Morpheme und als solche auch kategorial identifizierbar (P⁰).

Es gibt aber auch Fälle von Präfixen, die sowohl als echte, wie auch als trennbare Präfixe auftreten können: *über-, um-, unter-, wider-, durch-*. Hier muß man davon ausgehen, daß sie in ihrer Verwendung als untrennbare Präfixe ein Verhalten aufweisen, das dem von X⁻¹-Elementen entspricht.

In ihrem Verhalten unterscheiden sich diese Präfixe in ihren syntaktischen und morphologischen Eigenschaften: Die Trennbarkeit der ungebundenen Präfixe von Partikelverben zeigt sich bei V² Verschiebung, wo nur das Verb verschoben wird, andererseits bei der Partizipienbildung, wo Verb und Präfix durch *ge-* getrennt werden und schließlich bei *zu*-Infinitiven, wo *zu* ebenfalls interveniert:

(16) (a) *Das Monster übergeht die Bemerkung des Mannes im Mond.*

(b) *Die Mondkuhmilch geht dem Monster wieder über.*

(17) (a) *übergangen, zu übergehen*

(b) *übergegangen, überzugehen.*

(18) (a) *Das Monster springt über die Zeitgrenze.*

(b) *Das Monster überspringt die Zeitgrenze.*

(c) **Das Monster überspringt über die Zeitgrenze.*

(19) (a) *Das Monster steigt auf den Mondkrater.*

(b) *Das Monster steigt auf die Mondkraterbahn auf.*

(c) *Das Monster steigt auf die Mondkakerlake drauf.*

Es fällt auf, daß nur bei echten Präfixen, wie in (18b, c) die Präposition des Lokaladverbials wegfallen kann und muß. Dieser Unterschied folgt aus dem Umstand, daß nur echte Präfixe die Argumentstruktur des Verbs wie oben für *be-* beschrieben verändern, trennbare Präfixe hingegen können als Lexikalisierung der thematischen Spezifikation gesehen werden. Diese Sichtweise stellt einen möglichen Weg dar, der das Problem zum Verhältnis von Präpositionen und Verbalpartikeln betrifft, allerdings im Rahmen dieser Arbeit spekulativ verbleiben soll.

4.2. Thematische Verhältnisse im komplexen Haupt

Die Frage ist nun, wenn man davon ausgeht, daß die Argumentstruktur des Satzes von X^0 aus projiziert wird, wie die interne morphologische Struktur dieses Hauptes aussieht, um die Regelmäßigkeiten bei der hier in Betracht gezogenen *be-*Präfigierung zu erzeugen.

Der Mechanismus, der die Argumentstruktur generiert, beruht im wesentlichen auf der Perkolation von thematischen Positionen der einzelnen Häupter, die durch ein «Matching» die tatsächliche Struktur ergeben. Mehrere Annahmen müssen diesbezüglich getroffen werden: Verben besitzen eine lexiko-semantische Struktur, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll. Notgedrungenerweise werden hier die üblichen thematischen Rollenbezeichnungen verwendet, wobei festzustellen ist, daß es sich um nur sehr wenig spezifizierte thematische Information handeln muß, da die genauere Unterscheidung einzelner thematischer «Rollen» sich erst aus dem Zusammenspiel der individuellen lexiko-semantischen Struktur mit der syntaktischen Ausprägung der Argumentstruktur ergibt. Andererseits haben sie die oben beschriebene Argumentstruktur, eine Art Rahmen für Θ -Positionen, die in der Syntax mitprojiziert.

Präfixe wie *be-* besitzen Θ -Positionen, die aber, da es sich um gebundene Morpheme handelt, die nicht in die Syntax insertiert werden können, keine eigenen Argumentpositionen eröffnen. Sie besitzen keine lexiko-semantische Struktur, da sie nur die syntaktisch relevante Argumentstruktur verän-

dern, die aber, wie in Abschnitt 3 erläutert, thematische Spezifizierungen haben können.

Diese werden als diakritische Indizes an den Θ -Positionen der Argumentstruktur vermerkt. Weiters wird das externe Argument, wie allgemein üblich, durch Unterstreichen der Θ -Position, optionale Argumente durch Klammerung gekennzeichnet. Die Lexikoneinträge gestalten sich wie folgt:

- (20) (a) *malen*: V^0 (AGENS, THEMA, (LOK/ZIEL, INSTR, ...)¹⁶)
 $[\underline{\Theta}, \Theta]$
 (b) *be-*: V^{-1} $[\underline{\Theta}, \Theta_{\text{LOK}}]$

Bei der morphologischen Bildung werden beide Argumentstrukturen vereint, ohne daß dabei Information verloren gehen darf, sodaß die thematische Spezifizierung der internen Argumentposition in den Rahmen des präfigierten Verbes eingeht. Somit erklärt sich unter dieser Analyse das Problem unterschiedlicher Realisierungen von bestimmten thematischen Rollen aus der Perkolation von Information, ein Problem, das bei der Annahme von Θ -Hierarchien nur schwer zu lösen ist.

Die durch LOKATION spezifizierte Θ -Position des Präfixes muß durch ein Argument, das mit der Interpretation der thematischen Spezifizierung LOK kompatibel ist, abgesättigt werden.

Für die externe Θ -Position kann man entweder eine thematische Spezifizierung annehmen, oder eine alternative Analyse, die davon ausgeht, daß der thematische Gehalt von AGENS kanonisch mit der Subjektsposition assoziiert wird, abhängig vom inhärenten Merkmal [+belebt]¹⁷ der jeweili-

¹⁶ Ob es nötig ist, die optionalen (durch Klammerung gekennzeichneten) Argumente in den lexikalischen Eintrag aufzunehmen, sei dahingestellt. Man könnte auch davon ausgehen, daß sie aus einem default-Repertoire jederzeit aufrufbar sind, und daher unabhängig von der lexiko-semantischen Struktur eines bestimmten Verbs vorhanden sind.

¹⁷ [-belebt] forciert an der Subjektsposition eine Interpretation als CAUSE.

(i) *Die Sonnenwinde ärgern das Monster.*
 (ii) *Der Mann im Mond ärgert das Monster.*

gen NP. Man kann dabei annehmen, daß die syntaktischen Positionen von Subjekt und Objekt zur Interpretation des thematischen Gehalts (AGENS, PATIENS) beitragen. Hiervon könnte man auch das Phänomen der totalen Involviertheit der DO präfigierter Verben ableiten, da man davon ausgehen kann, daß der thematische Gehalt in einer DO-Position nur ganzheitlich interpretiert werden kann. Im Gegensatz dazu weisen Argumente, die durch eine PP bzw. durch obliquen Kasus realisiert werden, eine semantisch spezifiziertere Interpretation auf.

Daß THEMA nicht als Spezifizierung (wie LOK) eingeführt werden muß, ergibt sich aus der Annahme, daß es im unmarkierten Fall als default Strategie mit der Θ -Position assoziiert wird, die nicht extern gekennzeichnet ist.

Aus alledem ergibt sich automatisch, daß bei den *be*-präfigierten Verben das direkte Objekt durch das Argument realisiert wird, das mit der Spezifikation LOK kompatibel ist. Der neu entstandene thematische Rahmen des komplexen Hauptes läßt sich wie in (21) darstellen:

- (21) *bemalen*: V° (AGENS, LOK/ZIEL, (THEMA, INSTR, ...))
 $[\underline{\Theta}, \Theta_{\text{LOK}}]$

Daraus wird auch klar, daß bei *bemalen* das THEMA nur durch eine Präposition realisiert werden kann, weil im Θ -Rahmen des Verbs keine Θ -Position und keine Möglichkeit zur Kasuszuweisung für THEMA mehr vorhanden ist, obwohl man hier traditionellerweise von einem Adjunkt sprechen müßte, bleibt der Status als (optionales) Argument erhalten¹⁸.

Die Transivierung ergativer Verben folgt als logische Konsequenz der Perkolation: Dadurch, daß das Präfix zwei Θ -Positionen stellt, muß das komplexe Haupt ein transitives Verb sein. Als Beispiel hierfür seien die Lexikoneinträge in

¹⁸ Diese Erwägungen scheinen darauf hinzuweisen, daß die Komplement-Adjunkt Dichotomie (Chomsky 1965) nicht den Status einer primitiven Unterscheidung behalten kann.

(22) angeführt:

- (22) (a) *steigen*: V° (THEMA/AGENS, ZIEL/LOK)
 $[\Theta]$
 (b) *besteigen*: V° $[\underline{\Theta}, \Theta_{\text{LOK}}]$

THEMA wird beim nicht-präfigierten Verb mit der einzigen (nicht als extern gekennzeichneten) Θ -Position assoziiert, wie bei allen ergativen Verben wird das Argument jedoch an die Subjektsposition angehoben. Bei *besteigen* hingegen ist die nicht thematisch spezifizierte Θ -Position als extern gekennzeichnet, mit der THEMA assoziiert wird, dadurch wird THEMA direkt an der Subjektsposition realisiert und eine Interpretation als AGENS forciert.

Ein Problem für diese Darstellung könnten folgende Beispiele ergeben, bei denen es nicht möglich ist, ein ZIEL-Argument (das eigentlich mit LOK kompatibel sein sollte) als DO zu realisieren:

- (23) (a) *Das Monster fährt nach Lunacity.*
 (b) **Das Monster befährt Lunacity*¹⁹.
 (24) (a) *Die Mondrakete steigt in den siebenten Himmel.*
 (b) **Die Mondrakete besteigt den siebenten Himmel.*

Wenn man davon ausgeht, daß die ZIEL-Argumente in den Sätzen (23-24), die ausschließlich die Richtung der Bewegung kennzeichnen, unmöglich als (ganzheitlich) in die vom Prädikat ausgedrückte Handlung involviert sein können, was aber notwendigerweise mit der Realisierung als DO verknüpft ist, lassen sich diese Beispiele unabhängig erklären²⁰.

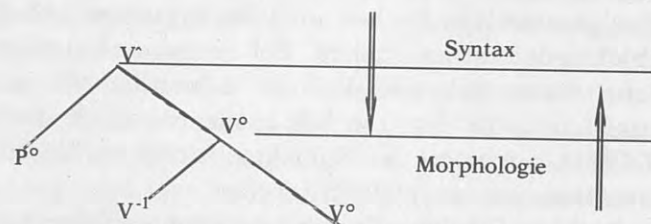
¹⁹ Es existiert hier eine marginale Lesart, und zwar, daß das Monster in ganz Lunacity herumfährt, was aber nur für die hier vorgestellte Analyse spricht, denn hier wäre Lunacity gänzlich vom Fahren des Monsters betroffen.

²⁰ Daß ZIEL nicht einheitlich erfaßt werden kann, wurde schon anderswo festgestellt. Vgl. die Unterscheidung von TARGET und GOAL zu ähnlichem Zwecke.

4.3. Struktur des komplexen Hauptes

Das spezifische Verhalten der Präfixe ergibt sich aus strukturellen Gründen, wenn man Präfixe als Teil eines komplexen Hauptes darstellt. Die Struktur eines präfigierten Verbes würde demnach folgendermaßen aussehen:

(25)



Die syntaktische Sichtbarkeit innerhalb des komplexen Hauptes reicht bis zu dem V° -knoten, der die X^{-1} -Projektion des Präfixes unmittelbar dominiert. Deshalb treten diese Verben in jedem Fall auch als morphologische Einheit auf und sind deswegen auch diejenigen Elemente, die von V^2 -Verschiebung betroffen sind. Bei den Partizipien dieser Verben ist es weder möglich noch notwendig, ein weiteres Präfix wie *ge-* hinzuzufügen, da man einerseits davon ausgehen kann, daß die X^{-1} -Position nur einmal vorhanden ist, andererseits das Partizip durch die Partizipmorphologie allein gekennzeichnet wird und synchron die Einfügung von *ge-* nur mehr als phonologischer Reflex erhalten ist²¹. Bei trennbaren Präfixen ist diese Position frei und zugänglich, daher wird hier *ge-* insertiert. Morphologisch gesehen bilden diese als Partikelverben bekannten Verben jedoch eine lexikalische Einheit, der höchste für die Morphologie zugängliche Knoten ist daher V° . Es gibt daher einen Bereich innerhalb dieser Struktur, der für beide Komponenten sichtbar ist²².

²¹ Dafür spricht auch die Existenz von Partizipien ohne Präfix *ge-* bei anderen Verben (*studiert, posaunt, ...*), sowie die phonologisch bedingte Tilgung von *ge-* im Dialekt (*gangen, tanzt, bracht, ...*).

²² H. v. Riemsdijk spricht in diesem Zusammenhang von «Lexoiden». (Kurse in Dubrovnik, Wien).

Daraus läßt sich das Verhalten der trennbaren Präfixe bei V^2 -Verschiebung (26a) ebenso wie bei Partizipienbildung (26b) ableiten: Der syntaktisch relevante Knoten ist V° , wie bei den echten Präfixen, und nicht V° :

- (26) (a) *Das Monster buttert dem Monsterchen eine Theorie unter.*
 (b) *Das Monster hat dem Monsterchen schon einiges untergebuttert.*

Ein weiteres Unterscheidungskriterium zwischen echten und trennbaren Präfixen ist der Umstand, daß letztere nicht auf die Argumentstruktur der Verben einwirken, da man davon ausgehen muß, daß sie als Präpositionen keinen thematischen Rahmen mit Θ -Positionen besitzen.

6. Konklusion

Die vorliegende Arbeit befaßt sich in erster Linie mit der Syntax und den thematischen Eigenschaften des Präfixes *be-*. Präfixverben sind zwar als eigenständige Lexikoneinträge zu werten, haben zumeist auch eine von den Verben, von denen sie deriviert wurden, unabhängige Bedeutung, doch lassen sich generalisierbare Fakten feststellen. Die augenscheinlichste Eigenschaft dieser Verben ist, daß sie transitiv sind, unabhängig davon, welcher Verbtyp die Basis ist. Wie sehr diese Verben strukturell transparent sind, ist graduell verschieden und unterliegt auch diachronem Wandel. Man muß davon ausgehen, daß auch im Lexikon strukturelle Gegebenheiten repräsentiert sein können, was die Atomizitätshypothese eines lexikalistischen Ansatzes in Frage stellt. Andererseits soll versucht werden, eine Möglichkeit der Repräsentation aufzuzeigen, die Derivationen nicht mit Hilfe von transformationellen Prozessen darstellt, sondern die Struktur solcher Verben als komplexes Haupt basisgeneriert. Wesentlich ist hierbei der Begriff der thematischen Spezifizierung, der eine Verfeinerung der thematischen Strukturierung nach sich zieht und zeigt, daß thematischer Gehalt auf der Ebene der Syntax irrelevant ist und nur gewisse Spezifizierungen (wie Lokation) in Zusammenhang

mit kanonischen Interpretationseigenschaften der syntaktischen Positionen von Subjekt und Objekt nötig sind, um die thematischen Verhältnisse ausreichend darzustellen und die Bedingungen für Derivationen durch Präfixe aufzustellen.

BIBLIOGRAPHIE

- Baker, M. (1985): *Incorporation: A Theory of Grammatical Function Changing*, Ph.D.diss., MIT, Cambridge, Massachusetts.
- Borer, H. (1990): *Derived Nominals and the Inchoative Causative Alternation*, ms., University of Massachusetts, Amherst.
- Chomsky, N. (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Ders. (1986): *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*, Praeger, New York.
- Higginbotham, J. (1985): "On Semantics", LI Vol. 16, 547-93.
- Kaye, J. & Vergnaud, J.R. (1991): *Phonology, Morphology and the Lexicon*, ms.
- Koopman, H. & Sportiche, D. (1990): *The Position of Subjects*, ms. UCLA.
- Levin, B. & Rappaport M. (1988): "What to do with Θ -Roles", *Syntax and Semantics*, Vol. 21.
- Marantz, A. (1984): *On the Nature of Grammatical Relations*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Roeper, Th. (1987): "Implicit Arguments and the Head-Complement Relation", LI Vol. 18, p. 267-310.
- Williams, E. (1981): "Argument Structure and Morphology", *Linguistic Review* 1, 81-114.

DIBATTITI

SULL'UTILIZZABILITÀ DELLA TEORIA DELLE
CATASTROFI IN QUESTIONI DI STORIA LETTERARIA

di
ENRICO DE ANGELIS* - TITO M. TONIETTI**
Pisa

Premessa. Questo è un tentativo di aprire una discussione sul tema se la teoria delle catastrofi sia applicabile a problemi di storia letteraria. Io che scrivo materialmente l'articolo non sono un matematico; la parte matematica è stata elaborata da persona competente, il cofirmatario Tito Tonietti, che ha anche rivisto il tutto e preventivamente corretto i miei preconcetti e fraintendimenti. Il mio contributo è stato di porre i problemi ed è quello di tentare ora di risporli. Ipotizzo un lettore che abbia la mia stessa insufficienza in matematica ma sia curioso di problemi formali.

Procederò nel seguente modo:

1. riprodurrò le informazioni essenziali sulla teoria delle catastrofi;
2. ne presenterò un'applicazione estremistica e poco probabile;
3. cercherò di farne vedere la possibile utilità.

Il tentativo d'applicazione avviene su esempi ricavati dalla letteratura tedesca. Forse il lettore riceverà l'impressione che vengano esposti dubbi più che avanzate proposte. Comunque sia, il tema ci sembrava stimolante e la teoria delle catastrofi di un interesse tale che il silenzio o la dimenticanza non sembrava la reazione più adatta.

E.D.A.

* Lingua e letteratura tedesca, Fac. di Lingue e Letteratura Straniere, Università di Pisa.

** Dipartimento di matematica, Università di Pisa.

1. Informazioni sulla teoria.

Ricalco un articolo di E.C. Zeeman (*La teoria della catastrofe*, in «Le scienze» n. 96, agosto 1976, pp. 16-29), che un po' riassumo e molto cito. La teoria delle catastrofi offre

un metodo matematico per descrivere i fenomeni discontinui e divergenti. Questo metodo [...] può essere applicato con particolare efficacia in quelle situazioni in cui forze e motivazioni che cambiano gradualmente portano a cambiamenti improvvisi del comportamento. Per questo motivo il metodo è stato chiamato «teoria della catastrofe». [...] Le forze che sono presenti nella natura possono essere descritte mediante superfici di equilibrio uniformi; ed è quando l'equilibrio si spezza che avviene la catastrofe. Il problema dunque per la teoria della catastrofe è quello di descrivere la forma di tutte le possibili superfici di equilibrio.

Si badi bene che il modello tratta fenomeni discontinui immergendoli in una geometria continua. Nel senso che la catastrofe, il salto qualitativo descritto, il mutamento di forma considerato viene ricondotto a un oggetto geometrico liscio e continuo. Cominciamo col costruire il modello più semplice. Esso si presenta come nella figura 1. La superficie in basso si chiama superficie di controllo; la superficie in alto si chiama superficie di comportamento. Abbiamo bisogno di due parametri di controllo, da disporsi su due assi orizzontali a e b sulla superficie di controllo, e di un asse x di comportamento, perpendicolare ai primi due. Per più punti della superficie di controllo esiste un solo punto di comportamento, ad altezza diversa sull'asse. Se individuiamo i punti di comportamento per l'intera superficie di controllo e li uniamo fra loro essi formeranno una superficie continua: è la superficie di comportamento, continua e in pendenza a seconda dei valori individuati sull'asse di comportamento. Al centro c'è una piega doppia e continua, che è l'elemento più notevole del modello; proiettata sulla superficie di controllo, la curva di piegatura dà luogo a una curva a cuspide e il modello si chiama catastrofe a cuspide.

La cuspide sulla superficie di controllo è detta insieme di biforcazione della catastrofe a cuspide e definisce le soglie entro cui si verificano i cambiamenti improvvisi. Fino a che lo stato del sistema si mantiene all'esterno della cuspide, il comportamento varia in maniera graduale e continua in funzione dei parametri di controllo. Anche sulla soglia della cuspide non si

[2]

osserva nessun cambiamento brusco. Quando il punto di controllo continua il percorso attraversando la cuspide, è inevitabile una catastrofe.

In ogni punto all'interno della biforcazione ci sono due possibili modi di comportarsi; al di fuori di essa, c'è soltanto un modo possibile. E ancora, ci sono all'interno della cuspide solo due modi di comportamento, anche se nel punto corrispondente la superficie di comportamento presenta tre piani. Ciò in quanto il piano che si trova nella regione centrale della piega è formato da punti che rappresentano il comportamento meno probabile. Il piano intermedio è inserito nel grafico soprattutto affinché la superficie di comportamento risulti omogenea e continua; il punto di comportamento non occupa mai il piano intermedio. Anzi, non esiste alcun percorso sulla superficie di controllo, che potrebbe condurre il punto di comportamento sul piano intermedio. Ogniquale volta la curva di piegatura viene attraversata, il punto «salta» dal piano superiore al piano inferiore, e viceversa. [...] sono molti gli elementi comuni a tutte le catastrofi a cuspide. Una caratteristica costante è che il comportamento è bimodale su una parte del dominio e che si osservano cambiamenti improvvisi nel passaggio da un modo di comportarsi all'altro. [...] Il cambiamento improvviso non avviene nel mezzo della cuspide, bensì solo quando viene raggiunto l'insieme di biforcazione. Un'altra caratteristica è che all'interno della cuspide, dove il comportamento si fa bimodale, la zona centrale sull'asse del comportamento diventa inaccessibile. Infine, il modello implica la possibilità di una divergenza, in modo che una leggera perturbazione nello stato iniziale del sistema può avere come conseguenza una differenza assai rilevante nello stato finale.

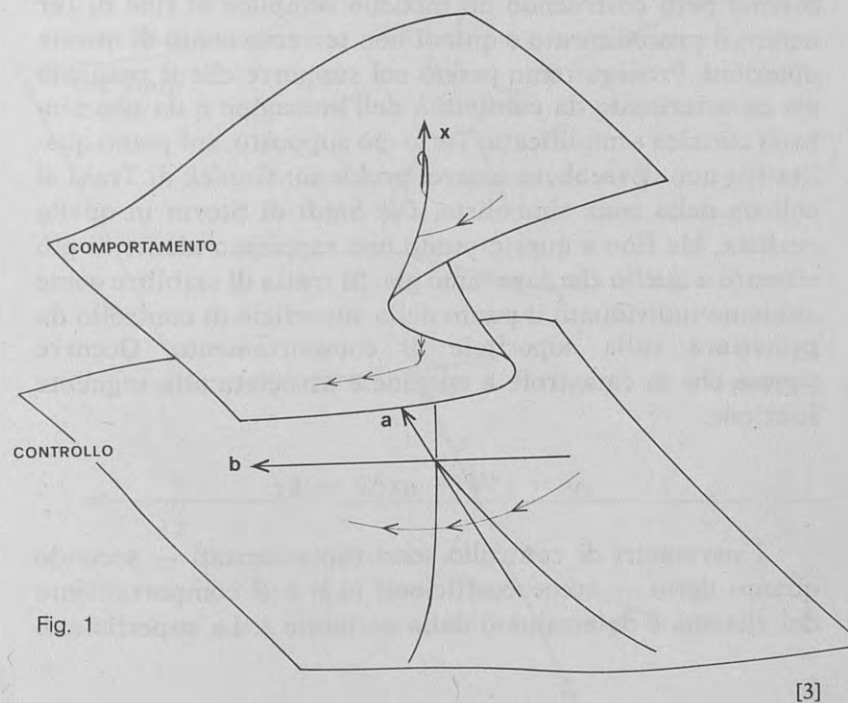


Fig. 1

[3]

2. Prima applicazione.

Ora dobbiamo adattare il modello ai nostri scopi. Abbiamo letto che esso descrive fenomeni discontinui e divergenti. Un modo per usarlo può dunque essere quello di farlo rispondere alla seguente domanda: quali variabili di controllo occorre individuare per «prevedere» se e quando un'opera cessa di essere simbolista oppure comincia a esserlo? A che momento avviene il salto (poniamo) dal realismo al simbolismo? Supponiamo di avere a che fare con poesie e di assumere come variabili di controllo la natura delle immagini usate (asse a) e il tipo di sintassi (asse b); supponiamo inoltre di dare del simbolismo un'interpretazione che faccia leva sull'autonomia dell'immagine e su una sintassi che tende ad abbandonare certe norme classiche quali quelle concernenti la posizione delle parole nella frase, con tutto ciò che ne consegue. Il lettore può essere eventualmente in disaccordo con questa caratterizzazione; oppure può essere d'accordo ma obiettare che due soli parametri sono insufficienti; e infine obiettare che le formulazioni sono troppo generiche. Stiamo però costruendo un modello semplice al fine di far capire il procedimento e quindi non terremo conto di queste obiezioni. Proseguiremo perciò col supporre che il realismo sia caratterizzato da continuità dell'immagine e da una sintassi classica semplificata. Tutto ciò supposto, sul piano qualitativo non dovrebbero esserci problemi: *Grodek* di Trakl si colloca nella zona simbolista, *Die Stadt* di Storm in quella realista. Ma fino a questo punto non sappiamo niente di più rispetto a quello che sapevamo già. Si tratta di stabilire come abbiamo individuato il punto della superficie di controllo da proiettare sulla superficie di comportamento. Occorre sapere che la catastrofe a cuspide è associata alla seguente funzione:

$$v = x^4/4 + ax^2/2 + bx$$

I parametri di controllo sono rappresentati — secondo quanto detto — come coefficienti (a, b) e il comportamento del sistema è determinato dalla variabile x . La superficie di

[4]

comportamento è il grafico di tutti i punti in cui la derivata prima di questa funzione è uguale a zero. La derivata prima è:

$$x^3 + ax + b$$

da cui l'equazione

$$x^3 + ax + b = 0$$

Comincia a questo punto la parte avventurosa e discutibile. Vale però la pena esplorarla perché poi, decantati l'estremismo e l'impraticabilità, si possa vedere meglio l'utilità effettiva della teoria.

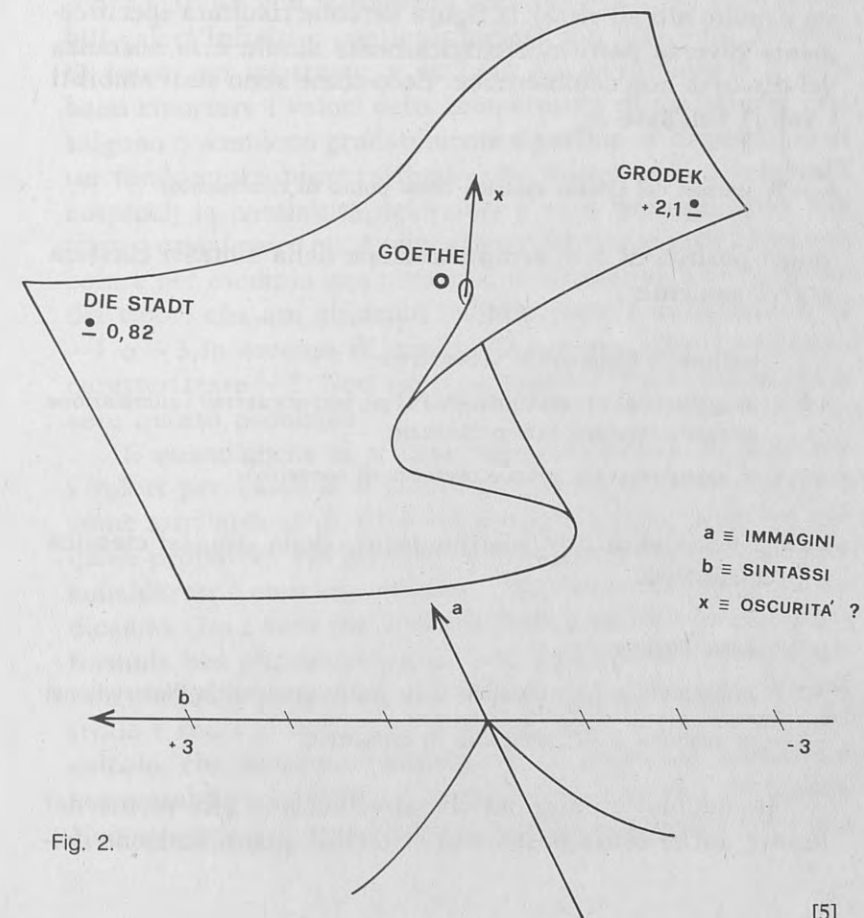


Fig. 2.

[5]

Posto che chiamiamo a il coefficiente delle immagini e b il coefficiente della sintassi, resta da stabilirne i valori. Procediamo nel modo più semplice e comodo, cioè dalla coda. Conveniamo di attribuire i valori massimi della lirica simbolista a *Grodek* e i valori massimi della lirica realista a *Die Stadt*. Diamo ora dei numeri ai coefficienti. Per comodità di calcolo diamo $a = -3$ e $b = -3$ per *Grodek*; $a = +3$ e $b = +3$ per *Die Stadt*. I valori della x (che indicano la posizione sulla superficie di comportamento) sono $x = 2,1$, per *Grodek*, $x = -0,82$ per *Die Stadt*. Abbiamo cioè la figura 2. Per ottenerla abbiamo dovuto stabilire dei valori positivi e dei valori negativi sia sull'asse a sia sull'asse b . Avremmo potuto procedere anche diversamente (per esempio stabilendo solo valori positivi e dandone di molto bassi a una poesia e molto alti all'altra); la figura sarebbe risultata specificamente diversa però morfologicamente simile e la sostanza del discorso non cambierebbe. Ecco come sono stati stabiliti i valori sull'asse b :

$b = 0$: sintassi del Goethe classico come punto di riferimento;

valori positivi di b = semplificazione della sintassi classica e precisamente:

+1 = tendenza a eliminare le subordinate;

+2 = in aggiunta a +1, avvicinamento al parlato attraverso l'eliminazione di casi e reggenze rare o ricercate;

+3 = in aggiunta a +2, grande presenza di connettivi.

Valori negativi di b = scardinamento della sintassi classica e precisamente:

-1 = harte Fügung

-2 = in aggiunta a -1, violazione delle regole attinenti la Wortstellung;

-3 = in aggiunta a -2, mancanza di connettivi.

Immagino le obiezioni che si affacciano alla mente del lettore anche senza passare ai criteri di quantificazione del-

l'asse a . Desidero dichiarare che non ho costruito l'asse b in maniera volutamente rozza al fine di screditare più facilmente il modello. Il problema infatti non è di finezza o rozzezza ma della possibilità stessa della quantificazione. Il lettore pensi infatti alle analitiche, minuziose, differenziatissime descrizioni del linguaggio Biedermeier nel primo volume dell'opera che Friedrich Sengle ha dedicato a quella fase della letteratura tedesca: a voler utilizzare quell'esempio invece del precedente e quelle descrizioni invece di queste qui date il problema della quantificazione non ne verrebbe risolto più facilmente, neanche in linea di principio. Vediamo il problema più da vicino.

Abbiamo cominciato col dire che la superficie di comportamento deve essere continua; è invece evidente che i valori sopra stabiliti non la rendono tale. Tra -1 e -2 sono possibili valori infiniti e continui, mentre qui non sono previsti. Si pensi, per contrasto, a un caso in cui sull'asse b si debbano riportare i valori della temperatura di un liquido: essi salgono o scendono gradatamente e perfino se disponiamo di un termometro poco raffinato che misuri solo a intervalli cospicui, la continuità dei valori è però immaginabile. Nel nostro caso invece no. Aggiungiamo che non si vede come calcolare per esempio una presenza moderata ma non esclusiva dei valori che qui abbiamo definito come caratterizzanti di -1 e -3 in assenza di quelli che per aggiunta dovrebbero caratterizzare -2 . Non riesco a vedere come si possa risolvere questo problema.

E quand'anche ci si riuscisse resterebbero da stabilire i valori per l'asse a ; e quindi per l'asse x , da interpretare come attribuzione di altra categoria letteraria (vedremo poi quale proporre). Poi occorrerebbe aggiungere valori qui non considerati: metrici, ritmici, fonetici, semantici e via dicendo. Ora è vero che la teoria delle catastrofi ha elaborato formule ben più complesse di quella precedentemente riportata, facendo posto fino a 25 dimensioni (tra spazi di controllo e spazi di comportamento). A parte la complessità del calcolo, che aumenta grandemente, il problema primario è come stabilire i valori, come elaborare le tabelle dei valori. Non solo non è in vista uno storico della letteratura con tante

competenze matematiche; ma è anche improbabile che qualcuno già semplicemente tenti di elaborare quelle tabelle e non per paura dell'errore ma per assenza di criteri attendibili.

Del resto bisognerebbe interpretare nel nostro modello letterario anche l'asse x , ancor prima di tentare di quantizzarlo. E verrebbe quasi spontaneo identificare la x con l'*oscurità* del testo, considerati i segni positivi e negativi già scelti per *Grodek* e *Die Stadt* (col che Goethe assume oscurità = 0). A dire il vero ci sarebbe una strada facile per la quantizzazione del modello: fare ricorso a un'indagine statistica. Ad esempio per quantificare l'asse x far leggere le poesie ad un campione di lettori e registrarne il grado di comprensione. Se non si è scelto questo cammino, ciò non dipende solo dalle opinioni di uno di noi sulla retorica dei numeri oggi imperante. Il motivo verrà esposto nel paragrafo seguente.

3. Seconda applicazione.

René Thom, l'ideatore della teoria delle catastrofi, così scrive a conclusione dell'opera in cui espone la teoria (*Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*, Einaudi, Torino 1980, pp. 362-63):

I nostri modelli sono essi suscettibili di controllo sperimentale? Si può, grazie ad essi, fare previsioni sperimentalmente controllabili? A rischio di deludere il lettore, a questa domanda devo rispondere negativamente. Questo è il difetto proprio di ogni modello qualitativo rispetto ai modelli quantitativi classici. Se il processo studiato è per intero in un creodo C , che cosa potrà allora portare l'esperienza oltre la conferma della stabilità del creodo? Se, al contrario, il processo presenta più creodi distinti C_1, C_2, \dots separati da zone di indeterminazione, il processo è, di per sé, strutturalmente instabile e non è possibile alcuna previsione individuale. La sola speranza di trarne un modello è allora fare una statistica delle apparenze morfologiche presentate da un *insieme* di processi del tipo studiato. È il metodo seguito in meccanica quantistica e molto spesso in biologia quantitativa. [...] Nel caso generale, ci si scontra col fatto che non esiste alcuna teoria quantitativa delle catastrofi di un sistema dinamico; occorrerebbe per questo disporre di una buona teoria di integrazione su uno spazio funzionale, teoria di cui si son viste al paragrafo 7.3 le difficoltà.

Davanti a questa constatazione di impotenza, le menti strettamente empiricistiche saran tentate di respingere i nostri modelli come una costruzione speculativa priva d'interesse. Sul piano dell'edificazione della scienza attuale, hanno forse ragione. Ma, a più lunga scadenza, ci son due motivi che dovrebbero incitare ogni studioso ad accordare loro qualche credito. Il primo è che *ogni modello quantitativo presuppone un taglio qualitativo della realtà*, l'isolamento in un sistema stabile sperimentale riproducibile. [...].

Il secondo motivo è che non conosciamo i limiti di applicabilità dei modelli quantitativi.

A questo punto il breve excursus nell'improbabile, fatto nel paragrafo precedente, sembra inutile. Esso è stato fatto perché nell'articolo citato all'inizio Zeemann insiste sulla prevedibilità che sembra garantita dai modelli e occorre mettere alla prova quell'affermazione nel nostro campo; per portarla fino in fondo occorre operare secondo criteri quantitativi. Esaurita quell'ipotesi c'è ora da chiedersi quale utilità resta al modello.

Non gli si può negare una certa utilità pedagogica: esso costringe, se non a quantificare, a orientarsi però verso una mentalità concreta, chiara e disposta a lasciarsi mettere alla prova da criteri analoghi. Ma soprattutto il modello ci rivela qualcosa di non visibile a prima vista; è quindi di aiuto nel ragionamento e con ciò adempie propriamente la funzione di un modello matematico. Rifacciamoci infatti al disegno (col che restiamo alla catastrofe a cuspide, con sole due variabili di controllo e una sola superficie di comportamento; ciò ha i limiti che sappiamo ma il valore esemplificativo non pare dubbio). Secondo il modello costruito, ci si può spostare sull'asse b verso destra o verso sinistra; ebbene, ci si verrà a trovare in zona simbolista o realista anche se l'altro asse resta fermo a zero (v. figura 3). Dunque secondo l'ipotesi fatta un variare nell'assetto sintattico comporta attribuzioni di categorie di storia letteraria nel senso detto anche se nell'impostazione dell'immagine non si ha alcuna variazione degna di nota. L'unica cosa che varierà sarà l'altezza; avremo quindi un simbolismo molto alto o molto basso, però sempre simbolismo. Il lettore può non essere d'accordo coi parametri detti e per esempio vorrà invertire l'ordine degli assi, sostenendo così che ci si trova in zona simbolista o realista

se ci si sposta sull'asse delle immagini anche se si tiene a zero quello della sintassi; resta però che il variare anche di poco di un solo parametro comporta una considerevole variazione di stato (divergenza). Se si vuol poi costruire un modello del tutto diverso, con tutt'altri parametri, o addirittura passare a un altro, più complesso tipo di catastrofe, il modello potrà pur sempre suggerire una qualche conseguenza non così evidente a prima vista e nei confronti della quale occorrerà prendere posizione sul piano della storia letteraria.

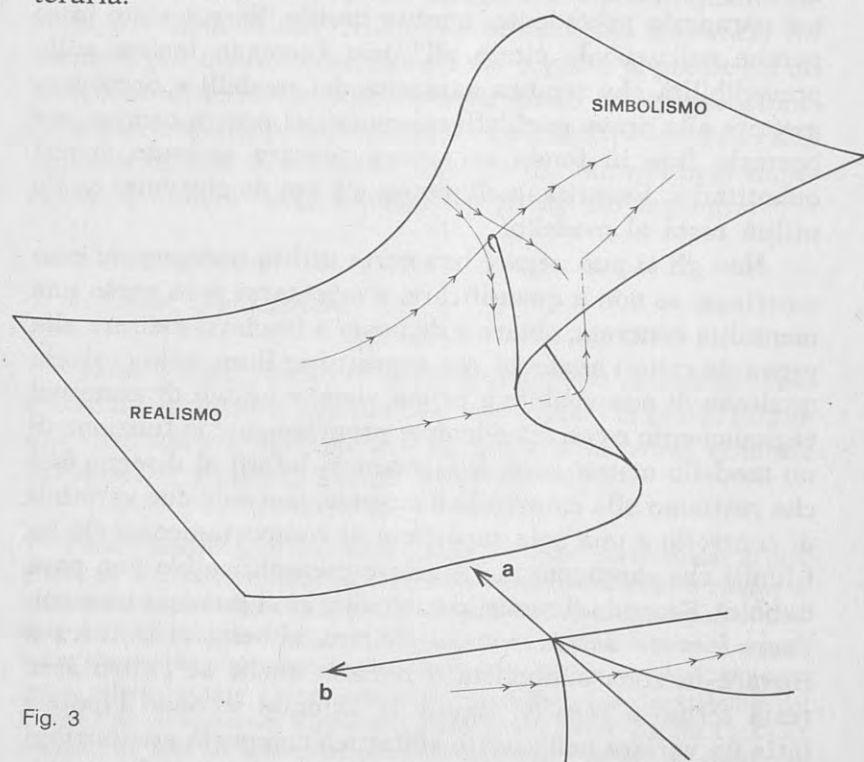


Fig. 3

La parte più interessante viene ora. Fin qui non abbiamo considerato la piega, pur avendo detto che essa costituisce l'elemento più notevole del modello. Quando un percorso arriva ai suoi bordi, esso salta di livello; nel nostro caso dal realismo al simbolismo o viceversa. Si tratta perciò di costruire un modello che, in armonia coi parametri interpretativi e rivelando a noi stessi qualcosa che non ci appariva

subito con evidenza, chiarisca le condizioni del salto cioè (nel linguaggio specifico) della catastrofe; individui i punti nei quali non si potrà più parlare di realismo ma di colpo ci sarà il simbolismo. Il modello abitua a pensare per catastrofi, per variabili continue che generano discontinuità e a precisarli quanto più si può, quasi pensando a una quantificazione che peraltro non può avvenire. Indubbiamente per costruire la superficie di comportamento, se ciò deve essere più di un gioco, occorre risolvere un'equazione, cioè occorrono valori numerici. Ma, poiché l'equazione è determinata a meno di diffeomorfismi, tali valori sono arbitrari. Questi dunque non possono essere «veri» ma semplicemente indicare un'assunzione di responsabilità. Per esempio posso descrivere compiutamente il linguaggio di Trakl (non soltanto la sua sintassi) sull'asse *b* e attribuire alla mia descrizione il valore -3 ; poi descrivere compiutamente il linguaggio di una poesia di George e attribuire alla descrizione il valore -2 o -4 a mio arbitrio; quindi passare a una lirica di Hofmannsthal, di Rilke eccetera eccetera, attribuendo numeri arbitrari. L'importante è che io sia coerente in quel che faccio. Quando avrò proceduto analogamente sull'asse *a* e sui vari altri che avrò stabilito, vedrò se la superficie di comportamento che ne risulta mi dice o no qualcosa di nuovo. Fatta la stessa operazione per il realismo, posso tentare di verificare (o, se si preferisce, di «prevedere») dove si colloca una qualche poesia di Dehmel; a tal fine attribuirò dei valori numerici alla sua posizione sugli assi coerentemente con i miei criteri e deciderò poi sulle conseguenze. Tutto questo geometrizzare non darà la verità ma mi obbligherà a trarre le conseguenze da quello che dico oppure a imboccare altre strade.

Non nascerà da tutto ciò la scienza esatta della storia letteraria né della critica letteraria (cito questo secondo caso nell'ipotesi che della teoria in questione si voglia fare un altro uso, per esempio relativo alla struttura delle figure retoriche o dei modi del narrare e via dicendo). Non verrà soddisfatta l'esigenza ingenua di avere verità irrefutabilmente dimostrate. Ma l'acquisizione di un'abitudine alle idee chiare e nette e all'accettazione delle loro conseguenze, soprattutto di quelle impreviste, potrebbe ricevere da qui un

aiuto. L'interprete non viene alleggerito nemmeno un po' delle sue responsabilità; al contrario, il suo arbitrio viene portato alla luce. Ed egli è obbligato a dar ragione dei salti, a rendersi conto che certe variazioni possono avvenire fino a un certo punto senza conseguenze di rilievo ma che esiste il punto della catastrofe e quello va costruito e giustificato con chiarezza. È una sfida difficile da raccogliere, tante sono le esigenze che essa pone.

RIASSUNTI

GIOVANNI MIRARCHI, 'L'Errante' ags., v. 98: «*weal wundrum heah, wyrmlicum fah*».

Con questo articolo l'A. si occupa del verso 98 del poema anglosassone *L'Errante*, giacché a suo parere, nessuna delle interpretazioni date finora a questo passo può essere considerata soddisfacente.

Dopo aver esaminato il prologo e le singole parole del verso in esame nel loro contesto, egli è giunto alla conclusione che il muro straordinariamente alto (*weal wundrum heah*), il quale non può essere consumato dai vermi (*wyrmlicum fah*), è simbolo delle anime buone ed eroiche, che avranno un ricordo imperituro sulla terra e una ricompensa eterna nel regno del Padre celeste. Le parole conclusive dell'epilogo dello stesso poema confermerebbero l'interpretazione proposta in questa sede.

GIOVANNI MIRARCHI, *Angelsächsischer 'Der Wanderer', Vers 98: «weal wundrum heah, wyrmlicum fah».*

In diesem Artikel V. behandelt den Vers 98 des angelsächsischen Gedichtes *Der Wanderer*, da er davon überzeugt ist, daß dieser Vers bis jetzt unbefriedigend ausgelegt worden ist.

Um das rechte Verständnis für diese Textstelle zu bekommen, hat V. den Prolog analysiert, und die einzelnen Worte des Verses 98 des Gedichtes in ihrem Kontext geprüft. So ist er zum Schluß gekommen, daß die außerordentlich hohe Mauer (*weal wundrum heah*), die von Würmern nicht verzehrt werden kann (*wyrmlicum fah*), Symbol der guten und heldenmütigen Seelen ist, die ewig in Himmel leben werden. Die Worte des Epilogs bestätigen, seiner Meinung nach, die hier vorgeschlagene Auslegung.

JAN HENDRIK METER, *Poésie et politique dans l'amitié de deux humanistes néerlandais du dix-septième siècle: Daniel Heinsius et Hugo Grotius.*

Il saggio ripercorre, sulle tracce della loro poesia e della loro corrispondenza latina, le varie fasi dell'amicizia degli umanisti olandesi Daniel Heinsius e Hugo Grotius, evidenziando la crisi della cultura tardo-umanistica nei Paesi Bassi della prima parte del Seicento. Infatti, nella parabola discendente di questa amicizia si rispecchia la sorte della poesia latina, la quale, espressione di una cultura elitaria, si rivela incapace di fungere da elemento di collegamento tra le opposte tendenze dell'emergente mondo protestante per cui sarà infine destinata a cedere il posto ad una nuova letteratura nazionale.

JAN HENDRIK METER, *Dichtung und Politik in der Freundschaft zwischen zwei niederländischen Humanisten des siebzehnten Jahrhunderts: Daniel Heinsius und Hugo Grotius.*

Der Aufsatz analysiert die verschiedenen Phasen der Freundschaft zwischen Daniel Heinsius und Hugo Grotius auf der Grundlage ihrer lateinischen Gedichte und Briefe mit der Absicht, die Krise der späthumanistischen Kultur in den Niederlanden in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu zeigen. Wie diese Freundschaft den politischen Gegensätzen erliegt, ist auch die lateinische Dichtung, in der sich jene aristokratische Kultur ausdrückt, nicht imstande, als Bindemittel zwischen den gegensätzlichen Tendenzen der emporkommenden protestantischen Welt zu dienen. Sie wird denn auch am Ende einer neuen nationalen Literatur Platz machen.

HELMUT MOYSICH, *La nascita dell'artista dallo spirito della «distrazione». Le digressioni italiane di Goethe.*

Il *Viaggio in Italia* di Goethe è anche il racconto della nascita dell'artista dallo spirito della «distrazione». Le stazioni di questa «distraction meditative», artisticamente produttiva in senso surrealistico, vengono interpretate nella loro dimensione esistenzial-sperimentale dalla prospettiva dello *Zarathustra* di Nietzsche.

L'enfasi di una «rinascita», di una «ri-formazione» sfocia dialetticamente in una «dissoluzione» dell'attimo concreto nello spazio infinito del divenire, per il quale il pensiero di Goethe progetta immagini ancor più indifferenziate di quelle di Nietzsche. L'esperienza della «naturalità» e «flemma» vissuta a Napoli lo porta a concepire le sue creazioni artistiche come svincolate da valutazioni, un pensiero, questo, che egli esemplifica emblematicamente nella scoperta della «Urpflanze».

HELMUT MOYSICH, *Die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Zerstreuung. Goethes italienische Digressionen.*

Goethes *Italienische Reise* erzählt gleichsam die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Zerstreuung. Die Stationen dieser im surrealistischen Sinne künstlerisch produktiven 'distraction meditative' werden in ihrer experimental existentiellen Dimension aus der Perspektive von Nietzsches *Zarathustra* gedeutet.

Die Emphase seiner «Wiedergeburt», einer «Neubildung» mündet dialektisch in eine «Auflösung» des bejahten Augenblicks in den unendlichen Raum des Werdens, für den Goethe noch weit indifferentere Denkbilder als Nietzsche entwirft. Aus der Erfahrung von Zuständen neapolitanischer «Natürlichkeit» und «Gleichgültigkeit» findet Goethe zum wertindifferenten Prinzip seines künstlerischen Schaffens, das er stellvertretend an der Entdeckung der «Urpflanze» exemplifiziert.

INGRID HENNEMANN BARALE, *Il concetto di «soggetto» nella teoria protoromantica del romantico.*

Questo lavoro cerca di mostrare come nelle riflessioni e negli appunti schlegeliani del biennio 1796-98, il concetto di «poesia» abbia potuto assumere il suo peculiare significato soltanto attraverso un nuovo concetto di «soggetto». Si cerca di mostrare — sulla traccia delle obiezioni che F. Schlegel ha mosso alla prima esposizione fichtiana e alla prima interpretazione schellinghiana della *Wissenschaftslehre* — che il concetto di «poesia romantica» nasce come risposta ai problemi che la fondazione trascendentale del sapere ha posto senza offrire loro adeguata soluzione. La poesia può realizzare ciò che la filosofia è arrivata a pensare. Da tale concezione del rapporto filosofia-poesia e, più esattamente, del rapporto tra la coscienza filosofica dell'idealismo trascendentale e il *Bestimmungsort* romantico della poesia nasce una nuova concezione della *Ichheit* come dialettica negatività e dell'individuo come equilibrio continuamente reinventato, come quel convenire di negativo e positivo, di arbitrio e disciplina logica, che corrisponde alla struttura stessa dell'atto creativo.

INGRID HENNEMANN BARALE, *Der Subjektbegriff in der frühromantischen Theorie des Romantischen.*

Diese Arbeit versucht zu zeigen, daß der Begriff «Poesie» in F. Schlegels Reflexionen und Aufzeichnungen aus den Jahren 1796-98 seine besondere Bedeutung nur aufgrund eines neuen «Subjektbegriffs» erhalten konnte. Es soll — anhand der Einwände Schlegels gegen Fichtes erste Darlegung und Schellings erste Interpretation der *Wissenschaftslehre* — gezeigt werden, daß der Begriff «romantische Poesie» als Antwort auf Fragen und Probleme entsteht, die die transzendente Begründung des Wissens aufgeworfen, aber nicht gelöst hat. Die Poesie vermag das zu verwirklichen, was die Philosophie nur zu denken imstande ist. Diese Auffassung der Beziehung Philosophie-Poesie, genauer gesagt, der Beziehung zwischen dem philosophischen Bewußtsein des transzendentalen Idealismus und dem romantischen Bestimmungsort der Poesie führt zu einer neuen Auffassung der Ichheit als dialektische Negativität und des Individuums als unaufhörlich neuzuschaffendes Gleichgewicht, als Zusammenfließen von Negativem und Positivem, von Willkür und logischer Disziplin, als System, das der eigentlichen Struktur des Schöpfungsaktes entspricht.

RAFFAELE ORIANI, *Corporalità e identità: note al «Wotruba» di Elias Canetti.*

Nel 1955 Canetti dedica un saggio all'opera del suo amico scultore Fritz Wotruba; poche pagine che descrivono un percorso artistico orientato su due punti di riferimento fissi ed irrinunciabili: la pietra ed il corpo umano. Sculture come corpi di pietra, quindi, che riaffermano il mistero ed il valore della presenza umana; scomparso è invece il riferimento al contesto sociale, di cui Canetti negli stessi anni stava dando ampia descrizione in *Masse und*

Macht. Il *Wotruba* è comunque molto più di uno scritto d'occasione: pur nella sua concisione, aiuta a definire meglio alcuni, decisivi tratti della personalità di Elias Canetti.

RAFFAELE ORIANI, *Körperlichkeit und Identität: Bemerkungen zum «Wotruba» Elias Canettis*.

1955 erscheint in Wien ein kleiner Essay von Canetti, dem Bildhauer Fritz Wotruba gewidmet. Wotrubas Skulpturen betrachtend, bezieht sich Canetti auf zwei Hauptelemente: den Stein und den Körper. Der Körper ist zugleich Gefängnis und starke Präsenz, wobei der Eindruck von dieser Stärke durch den harten Stein ermittelt wird, der das Medium von Wotrubas Plastik ist. Ein Vergleich zwischen dieser Kunstinterpretation und der Art der Darstellung des Körpers in *Masse und Macht* erschließt neue, unerwartete Züge in der Persönlichkeit Canettis.

FRIEDRICH NEUBARTH/MARTINA WILTSCHKO, *Sulla sintassi del prefisso «be-» nel tedesco*.

Il presente lavoro si occupa del comportamento sintattico che il prefisso «be-» ha in tedesco. La tesi di fondo sviluppata è che la regolarità con cui avviene la transitivizzazione dei verbi nei quali «be-» funge da prefisso, è da ricondurre alle proprietà intrinseche di tale prefisso. Servendosi di una rappresentazione generativistica della struttura dei verbi, che, sul piano della trasparenza sintattica, postula anche un ambito di intersecazione fra morfologia e sintassi, si vuol mostrare come il responsabile della generazione della struttura argomentativa sia un meccanismo unitario, mentre il contenuto tematico a livello sintattico si dimostra irrilevante.

FRIEDRICH NEUBARTH/MARTINA WILTSCHKO, *Zur Syntax des Präfixes «be-» in Deutschen*.

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem syntaktischen Verhalten des Präfixes «be-» im Deutschen. Die Grundannahme besteht darin, daß die Regelmäßigkeit der Transitivierung der präfigierten Verben auf intrinsische Eigenschaften dieses Präfixes zurückzuführen ist. Mit Hilfe einer Repräsentation, die die Struktur der Verben als komplexes Haupt basisgeneriert, wobei bezüglich der syntaktischen Transparenz ein überschneidungsbereich zwischen Syntax und Morphologie postuliert wird, soll gezeigt werden, daß ein einheitlicher Mechanismus für die Generierung der Argumentstruktur verantwortlich ist. Dabei erweist sich thematischer Gehalt auf der Ebene der Syntax als irrelevant.

ENRICO DE ANGELIS/TITO M. TONIETTI, *Sull'utilizzabilità della teoria delle catastrofi in questioni di storia letteraria*.

Sono alcuni mutamenti verificatisi nella storia letteraria delle catastrofi nel senso matematico del termine? Cioè possono questi modelli geometrici rappresentare aspetti nuovi o nascosti nel passaggio — poniamo — dal realismo di Storm al simbolismo di Trakl? Nell'articolo vengono discussi i limiti quantitativi della proposta e gli stimoli qualitativi per la ricerca.

ENRICO DE ANGELIS/TITO TONIETTI, *Über die Verwendbarkeit der Katastrophentheorie auf literaturgeschichtliche Fragen*.

Ist es möglich, einige Veränderungen, die sich in der Literaturgeschichte ereignet haben, als Katastrophen im mathematischen Sinn des Wortes zu deuten? Anders gesagt: können diese geometrischen Modelle neue oder verborgene Aspekte etwa im Übergang vom Stormschen Realismus bis hin zum Traklschen Symbolismus darstellen? In diesem Beitrag werden die quantitativen Grenzen des Vorschlags und die qualitativen Anreize zur Forschung diskutiert.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

ENRICO DE ANGELIS, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università di Pisa

INGRID HENNEMANN BARALE, Lingua e Letteratura Tedesca, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pisa

JAN HENDRIK METER, Lingua e Letteratura Nederlandse, Facoltà di Lettere e Filosofia Università «La Sapienza», Roma

GIOVANNI MIRARCHI, Filologia Germanica, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale, Napoli

FRIEDRICH NEUBARTH, Institut für Sprachwissenschaft, Universität Wien

RAFFAELE ORIANI, Via Besenghi 41, 34143 Trieste

TITO TONIETTI, Istituto di Matematica, Università di Pisa

MARTINA WILTSCHKO, Institut für Sprachwissenschaft, Universität Wien

IL LABORATORIO DI FISICA

Il laboratorio di fisica è un luogo dove si studiano le leggi della natura attraverso esperimenti e osservazioni. In questo laboratorio si studiano le proprietà della materia, della luce e del suono. Gli esperimenti sono progettati per verificare le teorie scientifiche e per scoprire nuove leggi della natura. Il laboratorio è attrezzato con strumenti e apparecchiature che permettono di effettuare misure precise e di registrare i dati ottenuti. Gli studenti partecipano attivamente alle attività del laboratorio, svolgendo esperimenti e analizzando i risultati ottenuti. Il laboratorio è un ambiente di lavoro serio e professionale, dove si valorizza l'impegno personale e la collaborazione tra i membri del gruppo.

CAMBI

Il cambiamento è una parte integrante della vita. Cambiamenti avvengono costantemente in tutti gli aspetti della nostra esistenza, dalle piccole cose quotidiane alle grandi trasformazioni storiche. I cambiamenti possono essere positivi o negativi, ma è importante riconoscerli e accettarli. Non dobbiamo temere il cambiamento, ma piuttosto abbracciarlo come un'opportunità di crescita e di apprendimento. Il cambiamento ci permette di superare le difficoltà, di affrontare nuove sfide e di realizzare i nostri sogni. È importante essere aperti al cambiamento e avere la forza di resistere alle pressioni e alle tentazioni che possono ostacolarci. Il cambiamento è un processo continuo e ininterrotto, e dobbiamo essere pronti a seguirlo in ogni momento della nostra vita.

IL LABORATORIO DI FISICA

Il laboratorio di fisica è un luogo dove si studiano le leggi della natura attraverso esperimenti e osservazioni. In questo laboratorio si studiano le proprietà della materia, della luce e del suono. Gli esperimenti sono progettati per verificare le teorie scientifiche e per scoprire nuove leggi della natura. Il laboratorio è attrezzato con strumenti e apparecchiature che permettono di effettuare misure precise e di registrare i dati ottenuti. Gli studenti partecipano attivamente alle attività del laboratorio, svolgendo esperimenti e analizzando i risultati ottenuti. Il laboratorio è un ambiente di lavoro serio e professionale, dove si valorizza l'impegno personale e la collaborazione tra i membri del gruppo.

IL LABORATORIO DI FISICA

Il laboratorio di fisica è un luogo dove si studiano le leggi della natura attraverso esperimenti e osservazioni. In questo laboratorio si studiano le proprietà della materia, della luce e del suono. Gli esperimenti sono progettati per verificare le teorie scientifiche e per scoprire nuove leggi della natura. Il laboratorio è attrezzato con strumenti e apparecchiature che permettono di effettuare misure precise e di registrare i dati ottenuti. Gli studenti partecipano attivamente alle attività del laboratorio, svolgendo esperimenti e analizzando i risultati ottenuti. Il laboratorio è un ambiente di lavoro serio e professionale, dove si valorizza l'impegno personale e la collaborazione tra i membri del gruppo.

 FILOLOGIA GERMANICA

ANNALI della Scuola normale - Pisa
 BEITRÄGE ZUR NAMENFORSCHUNG - Heidelberg
 GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT - Heidelberg
 GERMAN LIFE & LETTERS - Oxford
 INCONTRI LINGUSTICI - Trieste/Udine
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
 NEUPHILOLOGISCHE MITTEILUNGEN - Helsinki
 NIEDERDEUTSCHE MITTEILUNGEN - Lund
 PHILOLOGICAL QUARTERLY - University of Iowa
 SCHEDE MEDIEVALI (Rassegna dell'officina di studi medievali) - Palermo
 STUDI GERMANICI - Roma
 STUDIES IN PHILOLOGY - Chapel Hill (North Carolina)
 WIRKENDES WORT - Düsseldorf
 ZEITSCHRIFT FÜR MUNDARTFORSCHUNG - Wiesbaden

STUDI NORDICI & NEDERLANDESI

DE NIEUWE TAALGIDS - Groningen
 LEUVENSE BIJDAGEN - Antwerpen
 JAARBOEK VAN DE MAATSCHLAPPY - Leiden
 NIEVW VLAAMS TYDSCHRIFT - Antwerpen
 SPIEGEL DER LETTEREN - Antwerpen
 DIEELSE WARANDE & BELFORT - Antwerpen
 DE VLAAMSE GIDS - Brüssel
 JAARBOOK VAN DE KON. VLAAMSE ACADEMIE - Gent

STUDI TEDESCHI

Pubblicazioni periodiche:

ACME - Milano
 ACTA Linguistica - Budapest

ACTA Literaria - Budapest
 ANNALI dell'Università di Lecce
 ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
 ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa
 ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
 ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
 ATTEMPTO - Tübingen
 AURORA - Jahrbuch - Würzburg
 BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg
 BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur - Halle/Saale
 BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern
 BODLEIAN Library Record - Oxford
 BUCKNELL Review - Bucknell
 COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
 DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
 DOITSU Bungaku - Tokio
 DURHAM University Journal - Durham
 ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé
 GERMAN LIFE and LETTERS - Oxford
 GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
 GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
 HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf
 HEINRICH-MANN-Jahrbuch - Marbach
 JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
 JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
 KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
 LINGUA e Letteratura - Milano
 MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
 MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
 MODERN Language Review - Warwick
 MONATSHEFTE - Wisconsin
 MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
 NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund
 PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa
 RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
 RICE University Studies - Huston (Texas)
 RINASCIMENTO - Firenze
 SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum
 SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
 SICULORUM Gymnasium - Catania

STUDI Germanici - Roma
 STUDIA Germanica Gandensia - Gent
 STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
 STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
 STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)
 TEXT & Kontext - Kobenhavn
 VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz
 VITA e Pensiero - Milano
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der «K.-Marx-Universität» - Leipzig
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der «E.-M.-Arndt-Universität» - Greifswald
 ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin
 ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

Pubblicazioni varie:

DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
 HERDER-Institut - Leipzig
 NEW YORK Public Library - New York
 UNIVERSITÀ BASEL
 » Belfast
 » Bern
 » Bonn
 » Frankfurt a.M.
 » Hamburg
 » Halle
 » Helsinki
 » Innsbruck
 » Kiel
 » Mainz
 » München
 » Ohio
 » Stanford
 » Tübingen
 » Utrecht
 » Wien

INDICE DELL'ANNATA

ARTICOLI

	Nr.	pagg.
Roberta Ascarelli, <i>Die Situation des Mystikers ohne Mystik. Sulle tracce del misticismo di 'Ein Brief'</i>	1-2	167-212
Biancamaria Bornmann, <i>Alla ricerca delle fonti di un canzoniere giovanile: 'Die Fibel' di Stefan George</i>	1-2	127-165
Valentina Di Rosa, « <i>Es ist hier eine Lücke in meiner Seele...</i> ». Una lettura dello 'Studienbuch' di Karoline von Günderode	1-2	83-106
Ingrid Hennemann Barale, <i>Il concetto di «soggetto» nella teoria proromantica del romantico</i>	3	75-97
Jan Hendrik Meter, <i>Poésie et politique dans l'amitié de deux humanistes néerlandais du dix-septième siècle: Daniel Hensius et Hugo Grotius</i>	3	21-56
Giovanni Mirarchi, 'L'Errante' ags.: v. 98 « <i>weal wundrum heah, wrymlicum fah</i> »	3	7-19
Helmut Moysich, <i>Die Geburt des Künstlers aus dem Geiste der Zerstreuung. Goethes italienische Digressionen</i>	3	57-74
Friedrich Neubarth/Martina Wiltschko, <i>Zur Syntax des Präfixes «be-» im Deutschen</i>	3	119-138
Raffaele Oriani, <i>Corporalità e identità: note al 'Wotruba' di Canetti</i>	3	99-117
Grazia Pulvirenti, « <i>Con la morte negli occhi</i> ». La produzione poetica di Thomas Bernhard: un apprendistato giovanile	1-2	213-265
Fabrizio Raschellà/Felicetta Ripa, <i>Elfrico Grammatico e l'insegnamento linguistico nell'Inghilterra anglosassone</i>	1-2	7-36
Ralph Szukala, <i>Erzählstrategien Kleists</i>	1-2	37-64
Marie Luise Wandruszka, « <i>Der wird aber nicht, der nicht göttlich wird</i> », sagt die Günderode», sagt Bettine von Arnim	1-2	107-126
Luciano Zagari, <i>Archetypisches und Parodistisches in Goethes Begegnung mit dem Orient</i>	1-2	65-811

DIBATTITI

- Enrico De Angelis/Tito M. Tonietti, *Sull'utilizzabilità della teoria delle catastrofi in questioni di storia letteraria* . . . 3 141-152
 Reinhold Grimm, *Betrachtungen eines Unbeteiligten: Ein paar ausgewählte Kommentare zur neuen «kommentierten» Brecht-Ausgabe* 1-2 269-288

RECENSIONI

- Marino Freschi (a cura di), *Ebraismo e modelli di romanzo* (Elena Agazzi) 1-2 291-294



Rag. FRANCESCO GALLO
 Via Mezzocannone, 39 - Tel. (081) 552.76.36
 NAPOLI (80134)

Gli Annali - Sez. Germanica sono in vendita presso la «Gallo editrice»
- Via Mezzocannone, 39 - 80134 Napoli e presso la Herder - Editrice e Libreria,
International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c.c.p.
00906008).

Prezzo del fascicolo Lire 20.000
Abbonamento all'intera annata (3 fascicoli) Lire 60.000

Rivolgersi alla Libreria Herder anche per i Quaderni degli Annali - Sez.
Germanica e per la vecchia serie di Filologia Germanica, Studi Nordici, Studi
Nederlandesi e Studi Tedeschi.

Corrispondenza e manoscritti, almeno in duplice copia, devono essere inviati a:

ANNALI - Sez. Germanica
Istituto Universitario Orientale
80134 Napoli - Piazza S. Giovanni Maggiore, 30

I manoscritti non richiesti non vengono restituiti.

Prezzo del volume Lire 20.000