

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, Piergiuseppe Scardigli, Luciano Zagari.

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

II, 1-3

1992

INDICE

ARTICOLI

|   |        |
|---|--------|
| Klaus Düwel, <i>Le rune come segni magici</i> . . . . .   | pag. 7 |
| Patrizia Lendinara, <i>Considerazioni sulla scrittura dei Germani in Venanzio Fortunato</i> . . . . .   | » 25   |
| Raffaella Del Pezzo, <i>Le sottoscrizioni gotiche nel documento papiroaceo di Napoli</i> . . . . .  | » 51   |
| Kathleen Parker, <i>Is the Old English 'Judith' Beautiful?</i> . . . . .  | » 61   |
| Letizia Vezzosi, <i>Alcune considerazioni sull'ordine delle parole in anglosassone</i> . . . . .  | » 79   |
| Elvira Glaser, <i>Glosse incise. Studi sugli inizi della lingua scritta tedesca</i> . . . . .   | » 119  |
| Irmgard Elter, <i>Il 'Lucidarius' tedesco: nuove soluzioni geolinguistiche relative a un'opera di area alemanna del XII secolo</i> . . . . .  | » 137  |
| Emilio Bonfatti, <i>Rhetoric and the Bible in the 'Sermo Corporis' of Benito Arias Montano</i> . . . . .  | » 145  |
| Helmut Moysich, <i>Zur Poetologie des Tanzes bei Goethe und Paul Valéry</i> . . . . .   | » 167  |
| Donatella Mazza, <i>Die umgekehrte Arabeske. Begriff der Arabeske in dem 'Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia' von Clemens Brentano und seinen «Zitaten» aus dem Werk Philipp Otto Runge</i> . . . . . | » 181  |
| Giovanna Cermelli, <i>Eichendorff e il rumore perduto del tempo. 'Viel Lärmen um nichts'. Una novella del 1832</i> . . . . .  | » 197  |
| Paola Gheri, <i>Estetismo, nichilismo e volontà di potenza: gli appunti di Hofmannsthal sul 'Wille zur Macht'</i> . . . . .   | » 229  |
| Luciano Zagari, <i>Il crollo del tempio. ('Nozze' di Elias Canetti)</i> . . . . .   | » 261  |
| Lucia Perrone Capano, <i>Pastiche, parodia e ironia in 'Der Erwählte' di Thomas Mann</i> . . . . .  | » 277  |
| Claudia Di Palermo, <i>La problematica religiosa nell'opera giovanile di Martinus Nijoff</i> . . . . .  | » 295  |
| Elisabetta Bellacci, <i>Il pendolo della storia: il linguaggio simbolico della raccolta 'Flug-Oden'</i> . . . . .   | » 329  |

AION

FILOLOGIA GERMANICA  
STUDI NORDICI, STUDI NEDERLANDESI  
STUDI TEDESCHI



# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

*Nuova Serie II, 1-3*



FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI  
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 57398

Dipartimento di Studi letterari  
e Linguistici dell'Occidente.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

NAPOLI 1992

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

Nova Serie II 14

FILOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI  
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 47302  
Dipartimento di Studi Letterari  
e Linguistici dell'Oriente

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

NAPOLI 1992

ARTICOLI

---

## LE RUNE COME SEGNI MAGICI\*

di  
KLAUS DÜWEL  
Gottinga

L'argomento riguarda una questione fondamentale della runologia di questo secolo. Due sono le interpretazioni correnti: quella scettica e quella immaginativa, secondo la definizione di Ray I. Page<sup>1</sup>.

La prima pone l'origine e l'uso delle rune essenzialmente nell'ambito della comunicazione profana; l'altra invece considera le rune create e utilizzate a scopi decisamente magici.

Dopo alcune osservazioni introduttive intendo affrontare la questione delle rune come segni magici sulla base di un esempio, la serie runica incisa sulla pietra di Kylver (Gotland), di cui riferirò anche sui vari tentativi di interpretazione.

Con il termine 'rune' si definiscono i 24 segni grafici conosciuti e tramandati presso quasi tutte le popolazioni germaniche. La loro forma angolosa lascia supporre che in origine esse venissero tracciate su legno. La differente forma e grandezza di alcune rune viene attribuita a sviluppi cronologici o a varianti locali. La direzione della scrittura in linea di massima è libera con la tendenza iniziale da sinistra verso destra. Alcune rune, che presentano tratti laterali, indicano

---

\* Il presente saggio è stato pubblicato con qualche differenza in tedesco con il titolo: *Runen als magische Zeichen* nel volume *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt* a cura di Peter Ganz e Malcom Parkes, Wiesbaden 1992. Per la traduzione ringrazio Fulvia Peruzzi (Un. di Pisa).

<sup>1</sup> 1973, XV.

la direzione dell'iscrizione a seconda che siano rivolte verso destra o verso sinistra, mentre altre sono simmetriche e altre ancora — come *h, n, j, i s* — hanno solo in apparenza una forma che indica la direzione e anche rovesciate non determinano il verso della scrittura. Ognuna di queste 24 rune rappresenta un suono, un fonema, sebbene in certi casi la sua determinazione può essere controversa (*i, z, [R]*). Questa serie di segni, chiamata anche *fupark* dai primi sei, compare in circa 350 iscrizioni datate dal II all'VIII secolo<sup>2</sup>. Il territorio geografico della loro diffusione è molto vasto: Scandinavia a nord, Inghilterra e Francia a ovest, Ucraina ad est e Romania a sud. Rilevante è la concordanza dei segni runici sui diversi materiali ritrovati in questa ampia zona. Si pensa che esistessero delle scuole, anzi Otto Höfler<sup>3</sup> ha persino supposto che i mediatori della cultura runica siano stati gli Eruli — una rigida organizzazione rituale di guerrieri, i cui appartenenti si trovavano dal III al V secolo in parte dei territori corrispondenti all'attuale Europa.

Iscrizioni runiche sono state rinvenute su grandi blocchi di pietra e su manufatti come fibbie, armi, ossa, amuleti, oggetti di legno, coti e bratteate. Sono quest'ultime lamine d'oro impresse da un lato con figura e talora con un'iscrizione, così chiamate dal lat. *bractea*. Esse costituiscono un *corpus* significativo<sup>4</sup> con circa 150 esemplari recanti iscrizioni runiche<sup>5</sup> e risalenti all'epoca delle grandi migrazioni. In un primo tempo si tratta di rozze imitazioni di medaglioni d'oro romani (*multipla*) con iscrizioni latine lungo il margine e con busto maschile (tipo A) a imitazione del ritratto dell'imperatore. Sempre più decisamente si afferma poi un proprio mondo figurato, legato in misura crescente a iscrizioni runiche (tipo B: figure umane intere o gruppi di figure; tipo C: una testa sopra un cavallo). Quasi tutte le bratteate con iscrizioni o senza (circa 700) presenta-

<sup>2</sup> Düwel 1992b, 34 e seg.

<sup>3</sup> Höfler 1970 e 1971.

<sup>4</sup> Axboe e AA.VV. 1985 e seg.

<sup>5</sup> Düwel 1988, 77 e seg. 1992b, 34.

vano un'asola di modo che, infilate in un nastro, venivano portate come amuleti soprattutto dalle donne, talvolta anche con altri talismani.

L'origine delle rune è tuttora una questione dibattuta e irrisolta. La maggioranza dei runologi vede come modello originale un alfabeto meridionale mediterraneo, sia esso greco del VI secolo a.C.<sup>6</sup> o etrusco del territorio delle Alpi in epoca precristiana<sup>7</sup> — ipotesi, questa, avallata dalla recente scoperta del più antico reperto runico sulla fibbia di Meldorf (prima metà del I secolo d.C.<sup>8</sup>) —, sia che si tratti infine della tesi di Erik Moltke<sup>9</sup>, una variante dell'antica tesi latina — secondo la quale le rune sarebbero state create sulla base della capitale latina intorno all'epoca della nascita di Cristo.

Caratteristiche principali della serie runica sono l'ordine non alfabetico tradizionale del *fupark* e il valore ideografico che ogni runa possiede, accanto al suo valore fonetico; tale valore ideografico è rappresentato dal nome della runa: il segno corrisponde al suono *f* e al nome *\*fehu* 'bestiame', 'proprietà', seguendo, con una sola eccezione (*z. R*) il principio acrofonico. I nomi delle rune sono stati indicati nei manoscritti da amanuensi anglosassoni e continentali solo a partire dall'VIII secolo e compaiono sia all'interno dei trattati, sia solo come iscrizioni alfabetiche con cui gli scrittori mostravano le loro conoscenze. Le rune forse possedevano un nome fin dall'inizio, poiché testimonianze epigrafiche del VII secolo, come *Haduwolf gaf j*, si possono capire solo risolvendo la runa *j* con il nome *jara* '(buon) anno', cioè 'raccolto abbondante'<sup>10</sup>. È quanto accade anche per la pietra di Gummarp (VII secolo): 'Haduwolf pose tre segni fff: bestiame = proprietà = ricchezza'<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda la serie runica più antica, questi

<sup>6</sup> Morris 1988; Düwel 1991.

<sup>7</sup> Rix 1992.

<sup>8</sup> Düwel/Gebühr 1981; Odenstedt 1989.

<sup>9</sup> Moltke 1985, 64 e seg.

<sup>10</sup> Düwel 1976, 151.

<sup>11</sup> ibd.

nomi in alcuni casi devono essere totalmente ricostruiti, poiché la tradizione del manoscritto si basa su una serie runica anglofrisone in cui i suoni sono stati modificati e il numero dei segni è stato ampliato a 28 rune, in alcuni casi fino a 33. Anche la situazione specifica della Scandinavia con una riduzione delle rune da 24 a 16 nel fupark più recente (a partire dal IX sec.) si è riflessa sui manoscritti che contengono nomi runici.

In questa sede però non ci occuperemo di questo periodo, poiché le mie riflessioni sulle rune come segni magici si concentreranno sulle prime testimonianze tramandate. I risultati emersi possono valere anche per le testimonianze runiche dell'epoca vichinga e medievale, consistenti in ben 5000 iscrizioni fino al XV secolo.

Molto più difficile mi sembra trovare un'intesa su espressioni come 'magia' o 'segni magici'. Molti runologi non hanno chiarito il concetto, per cui anche in saggi recenti non viene precisato cosa si intenda per 'magia'. Non viene operata una distinzione netta rispetto al concetto di 'religione' e si giunge a formulazioni vaghe come 'rituale magico', 'religioso-magico' ecc.<sup>12</sup>. I termini tedeschi *Magie* e *Zauber* vengono utilizzati alternativamente, senza chiarire se si tratti di termini sinonimici oppure se essi abbiano una sfumatura diversa. Comunemente si possono osservare le seguenti norme di impiego: come aggettivo si usa solo 'magisch', nei composti si trovano invece 'Runenmagie' e 'Runenzauber' senza distinzioni, mentre come primo elemento del composto si trova solo *Zauber* ('Zauberrunen' o 'Zauberzeichen'). Una terminologia poco chiara conduce a concetti vaghi ed equivoci, cosa frequente nei saggi di argomento runologico.

Dopo questa premessa passo ad illustrare l'argomento 'magia'. Stephen Flowers nel suo saggio *Runes and Magic* (1986) ha posto un fondamento teorico del problema 'magia': un mago esercita la sua azione avvalendosi di un complesso di segni che hanno una relazione analogica con l'oggetto indi-

<sup>12</sup> Jacobsen/Moltke 1942, 37; Krause 1966, 9 e seg., 232; Klingenberg 1973, 129, 276 e seg.

retto di questa azione. Oggetti delle azioni sono per esempio demoni o dei ma rappresentano oggetti indiretti poiché l'oggetto diretto del procedimento è il segno o il complesso di segni.

Nell'ambito del suo sistema socioculturale questo oggetto indiretto (dei o demoni) diventa dal canto suo, come interlocutore di un processo comunicativo, il soggetto dell'azione reciproca (l'azione degli dei o demoni), il cui oggetto è rappresentato dal mago o da altre persone o cose<sup>13</sup>.

La definizione di Flowers di 'magia', senza pretese di universalità, è la seguente: una tecnica attraverso la quale un essere umano con l'aiuto della sua forza di volontà è capace di esercitare un influsso su eventi della realtà soggettiva o oggettiva<sup>14</sup>. Nella sua teoria semiotica viene adoperato il termine 'processo comunicativo', che egli in seguito riprende e illustra in un modello istruttivo<sup>15</sup> per la funzione e il modo d'azione delle iscrizioni magiche. Per un approfondimento della questione rimando ad un mio precedente lavoro<sup>16</sup>, ma ritengo degno di nota il fatto che Agostino nel IV-V secolo esprima nel *De doctrina christiana* (II,20) le stesse teorie. Circa il modo d'azione delle superstizioni egli sviluppa, detto in termini moderni, una teoria di segni; a suo parere la superstizione è un «complesso di segni convenzionali che servono a stabilire un'intesa con i demoni»<sup>17</sup> (*pacta quaedam significationum cum daemonibus placita atque foederata*).

Con l'espressione 'rune come segni magici' intendo definire le rune - nell'ambito della comunicazione con dei e spiriti - come un complesso di segni stabiliti e perciò efficaci di per se stessi, che un mittente (il mago) rivolge ai destinatari pertinenti (dei o demoni) con precisi scopi manipolativi (per es. evocazione di spiriti o azione apotropaica contro i demoni). In questo ambito non rientrano invece le sequenze

<sup>13</sup> Flowers 1986, 19 e seg.

<sup>14</sup> Flowers 1986, 20.

<sup>15</sup> Flowers 1986, 28, cfr. 17.

<sup>16</sup> cfr. Düwel 1988, 93 e seg.

<sup>17</sup> Harmening 1979, 305.

runiche che costituiscono un'espressione della lingua umana, utilizzabile anche dal punto di vista magico, oppure in forma di ἄσημα ὀνόματα e Ἐφέσια γράμματα rappresentano nomi significativi e parole magiche nella lingua degli dei e degli spiriti<sup>18</sup>.

Ecco la verifica: tra le circa 350 iscrizioni nella versione più antica della serie runica ce ne sono soltanto poche che documentano il fupark per intero o abbreviato<sup>19</sup>: 4 testimonianze (V-VI sec.) con la serie completa (tra cui tre bratteate), 5 con fupark incompleto o citato in forma ridotta (sempre del V-VI sec.). Resta ancora da stabilire se la comparsa relativamente tarda di queste iscrizioni del fupark (200-300 anni dopo il primo gruppo di testimonianze) sia importante per la questione del significato magico delle rune. In origine le rune, indipendentemente dal loro impiego, furono create per iscrizioni profane, sacre e anche magiche da poter utilizzare allo stesso modo? Tra le serie complete del fupark due si trovano da sole su bratteate, altre due hanno un'iscrizione accessoria che nel primo caso è un palindromo e nel secondo caso una formula con variazione del suono iniziale<sup>20</sup>, di cui si suppone generalmente la finalità magica e sulla quale si riflette il significato complessivo delle iscrizioni. In quale modo dobbiamo immaginare l'azione magica del fupark per potere parlare di rune come segni magici? Per spiegarlo riporto l'opinione di alcuni studiosi.

Una delle iscrizioni del fupark proviene dalla lastra di pietra di Kylver (Gotland)<sup>21</sup>, che faceva parte di una tomba risalente forse al V secolo. Non è chiaro se l'iscrizione sia rivolta verso il morto oppure verso il mondo esterno. Magnus Olsen, che nella sua conferenza *Om Trolldrøner* (1917) ha introdotto nella runologia la prospettiva di interpretazione magica, osserva che la serie runica non può essere servita

<sup>18</sup> Güntert 1921.

<sup>19</sup> Krause 1966: n. 1-8, inoltre bratteata di Gudme II-C, v. Axboe e AA.VV. 1985 e seg. n. 392.

<sup>20</sup> Düwel 1988, 104 e seg.; per la nuova lettura *tuwa tuwa* e l'interpretazione cfr. Lundeby/Williams 1992.

<sup>21</sup> Krause 1966, n. 1.

solo per scopi didattici: «Il fupark è piuttosto qualcosa in sé e per sé e sussiste in virtù del suo contenuto. Deve fare qualcosa, produrre qualcosa [...]. In tal modo siamo giunti [...] alla convinzione che la serie runica abbia una forza interiore, una forza magica, come noi dobbiamo definirla [...]. Il fupark è la concentrazione del potere magico di tutte le rune e perché diventi efficace, deve essere rispettata una successione ben precisa e invariabile dei caratteri runici»<sup>22</sup>. Rimane oscuro in che consista 'la forza interiore' e 'la forza magica' della serie runica e che cosa costituisca veramente 'il potere magico di tutte le rune' — la loro forma, il loro numero completo, i loro nomi o qualcos'altro. Questo vale per molte asserzioni del genere espresse in seguito dai runologi<sup>23</sup>. Solo quando Olsen e Shetelig nel 1933 prendono in considerazione la serie runica più recente, la concezione di Olsen diventa più chiara: «La riforma — il passaggio dalla serie di 24 a quella di 16 rune — vista superficialmente fu radicale. Quello però che era il nucleo vitale dell'antica scrittura runica non fu toccato: il fupark poteva ancora essere usato per scopi magici, perché anche nella sua nuova forma era multiplo del numero 8»<sup>24</sup>.

Il numero delle rune nel fupark è dunque l'elemento che costituisce la forza magica:  $24 = 3 \times 8$  (anche sulle bratteate il fupark è suddiviso in 3 gruppi di otto). Le rune sono quindi da considerare segni magici in virtù del loro numero?

Wolfgang Krause<sup>25</sup> interpreta le iscrizioni del fupark nel modo seguente: «Se già ogni singola runa racchiudeva in sé una forza magica, il cui ambito era indicato in prima linea dal suo nome, la forza complessiva di tutte le rune doveva allora entrare in azione disponendo le 24 rune in una successione particolare».

In modo analogo si è espresso Heinz Klingenberg<sup>26</sup>: «La parte alfabetica dell'iscrizione di Kylver si può comprendere

<sup>22</sup> Olsen 1917, 10; cfr. Nielsen 1985, 79.

<sup>23</sup> cfr. le citazioni in Bæksted 1952, 10 e seg.

<sup>24</sup> cfr. Nielsen 1985, 80.

<sup>25</sup> Krause 1966, 10.

<sup>26</sup> Klingenberg 1973, 276.

solo attribuendo al Runenmeister un'intento magico o rituale, come concentrazione di tutti i valori ideografici appartenenti al sistema grafico germanico di 24 segni e dei poteri religiosi che ne derivano; tali poteri sono espressi in forma di perifrasi attraverso i relativi nomi runici».

Anche Sigurd Sierke<sup>27</sup> adduce analoghe argomentazioni, ma aggiunge altre riflessioni in tal senso: «Il fupark nella sua totalità costituisce una formula fissa che per il suo carattere è una via di mezzo tra runa concettuale e formula la cui azione era una protettiva, simile a quella di *alu* [...]. Il fupark è una composizione di tutte le rune concettuali, ognuna delle quali ha un suo ambito nominale e semantico».

Arthur Nordén<sup>28</sup> ha tentato di stabilire un collegamento tra i graffiti su pietra e le iscrizioni runiche, portando come esempio due pietre sepolcrali del Gotland e, per le iscrizioni runiche, proprio quella di Kylver: «Qui compaiono le rune e subentrano ad un antichissimo strumento di magia» — cioè i disegni rupestri (in questo caso l'immagine di una nave) — «per esprimere in forma grafica un concetto».

Infine va menzionato Karl Schneider che ha dedicato un ampio lavoro ai nomi germanici delle rune ricorrendo però ad interpretazioni troppo fantasiose. Nel capitolo 'La serie magica del fupark' scrive: «Se alla singola runa viene attribuito potere magico per il concetto ad essa collegato, l'intera serie runica doveva avere un potere magico 24 volte superiore. Il fupark, come mondo di valori completo e chiuso in sé, poteva diventare in tal modo una formula suprema di augurio, di protezione e di benedizione»<sup>29</sup>. Ho già precisato in precedenza che «una rappresentazione precisa di questo potere riunito nel fupark non può essere data nei particolari, poiché i segni rappresentano un significato diverso e spesso contrario»<sup>30</sup>. Nomi come 'grandine', 'miseria', e 'ghiaccio' sono l'esatto contrario di '(buon) anno', 'sole', 'gioia'. La virtù magica è forse collegata sia con lo scongiuro che con l'augu-

<sup>27</sup> Sierke 1939, 112 e seg.

<sup>28</sup> Nordén 1941, 52.

<sup>29</sup> Schneider 1956, 536.

<sup>30</sup> Düwel 1968 e 1983<sup>2</sup>, 11.

rio? Come veniva praticata la magia nera? A proposito dell'iscrizione di Kylver Krause<sup>31</sup> afferma: «Il fupark probabilmente deve mobilitare le energie di tutte le rune insieme per assicurare la quiete della tomba, sia contro i profanatori che contro eventuali spiriti vaganti». Il contesto extralinguistico viene chiamato in causa per definire lo scopo dell'azione magica. In tal caso si devono considerare le rune come segni magici in virtù del loro nome? In ogni caso il concetto rappresentato dal segno sarebbe determinato dalla forma linguistica.

Se si accetta il presupposto che la magia possa realizzarsi linguisticamente si potrebbe prendere in considerazione allora il fatto che il fupark offre una varietà di segni grafici con i quali il destinatario potrebbe comporre da solo il messaggio a lui diretto. Hans Michael Moscherosch nelle *Wunderliche wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald*<sup>32</sup> fa dire al croato Gschwebbt: «Quando mi alzo al mattino, [...] recito l'intero alfabeto, ci sono dentro tutte le preghiere e nostro Signore Dio può comporre da solo le lettere e tirarne fuori le preghiere che vuole». Per quanto mi consta nell'ambito delle rune non è stata finora presa in considerazione questa possibilità. Essa presupporrebbe da un lato l'adesione dell'iscrizione alla realtà e dall'altro spalancherebbe la porta a qualsiasi interpretazione.

L'interpretazione magico-numerica di Olsen considera in un'iscrizione il numero delle rune in riferimento al 24 (multipli e divisori compresi). Sigurd Agrell propone in vari saggi (1927-38) una nuova interpretazione magico-numerica cioè gematrica. Egli pone infatti in rapporto la tradizione runica germanica con la mistica alfabetica tardo-antica. Come l'alfabeto greco presenta un valore numerico associato ad ognuna delle sue lettere, così anche il fupark germanico, accanto al valore fonetico delle sue 24 rune presenta dei valori numerici da 1 a 24. Accanto al calcolo esterno di Olsen compare così anche un calcolo interno.

<sup>31</sup> Krause 1966, 13.

<sup>32</sup> Straßburg 1665, 13.



Agrell fornisce una prima spiegazione della serie runica sulla pietra di Kylver: «Il runografo aveva l'intenzione di bloccare per sempre un defunto nel regno della morte attraverso il potere magico delle rune. Dai reperti trovati in cimiteri tardo-antichi si risale a un impiego dell'alfabeto come mezzo della pratica negromantica e della magia nera. Il motivo di questa utilizzazione è da ricercare forse nel fatto che la concezione magica vedeva nell'alfabeto il simbolo di un'enumerazione compiuta. La formula della magia nera veniva formulata dal mago più o meno nel modo seguente: 'pronuncio tutte le lettere dall' $\alpha$  fino all' $\omega$ , così per te è finita'. Il mago di Kylver, a mio parere, invece di far precedere alla sua serie alfabetica una maledizione ci ha messo davanti semplicemente la lettera della morte (la runa con il nome 'ghiaccio')»<sup>33</sup>.

Se in questo caso il procedimento del calcolo esterno delle lettere (in base alla quantità) e del calcolo interno (in base al valore numerico) rimane ancora vago, diviene più chiaro in un saggio successivo. Per comprenderlo è necessaria una premessa: Agrell non fa iniziare, come di consueto, la serie runica con la lettera *f*, ma ipotizza nella scrittura segreta uno spostamento di lettere che rafforzi il «potere delle rune»<sup>34</sup>, così nella iscrizione di Kylver questa *f* sarebbe nascosta in un complicato crittogramma, «una runa ramificata segreta (e perciò considerata ben più efficace dal punto di vista magico)»<sup>35</sup>.

Agrell giunge in tal modo alla sua teoria del *u þark*, teoria non accettata dagli altri runologi: a suo parere nell'iscrizione di Kylver la *u* iniziale non sarebbe preceduta da una runa *f* ma da una runa *i*, il cui nome è 'ghiaccio' e quindi dovrebbe essere la runa della morte. Alla fine Agrell include nelle sue operazioni gematriche, magico-numeriche anche l'iscrizione accessoria *sueus*. Non sto ad esporvi il complicato calcolo gematrico; l'analisi delle relazioni numeriche dei

<sup>33</sup> Agrell 1932, 160.

<sup>34</sup> Agrell 1938, 109.

<sup>35</sup> Agrell 1932, 161.

segni operata da Agrell culmina con l'affermazione: «il mago ha operato col numero 10 che è il numero della runa 'ghiaccio', segno della morte»<sup>36</sup>.

Le rune quindi devono essere considerate segni magici per il valore numerico a loro attribuito?

Questa ipotesi è da escludere poiché non è possibile una interpretazione gematrica per le iscrizioni di poche lettere.

A questo punto va menzionato un altro tentativo di spiegare l'origine della serie runica più antica, quello avanzato da Elmar Seebold nel 1986. Il suo punto di partenza è la strana disposizione delle lettere nel *fupark* germanico comune rispetto alla successione essenzialmente immutata delle lettere dell'alfabeto a partire dal documento più antico (intorno al 1400 a.Cr.). Seebold affianca alla successione alfabetica della scuola e della scrittura in uso l'utilizzazione magica dell'alfabeto che viene riordinato a questo scopo, seguendo spesso il principio di una disposizione a coppie, «in base al quale una lettera della prima metà dell'alfabeto viene combinata con una della seconda metà»<sup>37</sup>.

Per indicare tale concetto è in uso nella tradizione ebraica il termine *Atbasch* (dalle prime due coppie di lettere dell'alfabeto ebraico: *Aleph + Tau* e *Beth + Schin*)<sup>38</sup>.

La serie runica non corrisponde alla semplice disposizione *Atbasch* di un alfabeto europeo meridionale. In un esperimento Seebold cerca di far derivare la serie runica da un alfabeto di origine meridionale: dopo complicate sostituzioni, mantenendo come base la disposizione delle lettere germaniche e seguendo in linea di massima l'ordine *Atbasch* egli conclude che da questo alfabeto possano essere derivate le coppie *FU - THA - RK*. Pur non essendo ancora dimostrabile nei dettagli, questo volersi rifare ad un principio corrente nella storia dell'alfabeto è tuttavia un tentativo per spiegare l'ordine delle rune nella serie del *fupark*.

Seebold accenna anche alle rappresentazioni astrologi-

<sup>36</sup> cfr. Agrell 1928, 22.

<sup>37</sup> Seebold 1986, 541 e seg.

<sup>38</sup> Seebold 1986, 542; cfr. Dornseiff 1922, 17, 26 e seg., 42, 125, 136 e seg.

che che nell'antichità erano alla base di queste 12 coppie di lettere. Queste erano associate ai 12 segni zodiacali e permettevano «delle deduzioni meccaniche a scopi astrologici»<sup>39</sup>. Non si sa come stessero le cose presso i Germani, tuttavia nel caso in cui «tra l'antica mistica delle lettere e le rune» ci sia stato qualcosa in più degli «unici legami» rappresentati dalle coppie di lettere si possono considerare le rune come segni astromagici?<sup>40</sup>

Forse la questione è molto più semplice. Riporto le riflessioni contenute nell'ultimo capitolo del lavoro di Flowers: *Magic Formulaic Analysis*. L'autore avanza due ipotesi: la forza operativa delle iscrizioni runiche è 1. interpretabile preferibilmente come una formula linguistica; 2. tutte le iscrizioni rappresentano tentativi di una comunicazione di altro tipo<sup>41</sup>. Nel corso del suo lavoro Flowers individua 4 tipi di formule: 1. formule del Runenmeister, 2. parole con valore di formule come *alu*, *laukaR*, ecc., 3. formule runiche che possono essere: a) serie del fuþark o b) serie alfabetiche raggruppate diversamente, 4. formule sintattiche con finalità diverse<sup>42</sup>.

Flowers analizza su diversi livelli questi elementi formulari per determinare le caratteristiche operative. Tali livelli sono i seguenti<sup>43</sup>:

1. fonico-lessicale (cioè le unità linguistiche basilari dell'elemento formulare) cioè lessico, 2. compositivo o formulare (cioè come sono sistemate queste unità) cioè composizione, 3. il modo operativo (cioè come è magico), 4. il motivo operativo (cioè perché veniva effettuato). Riguardo alle sequenze del fuþark Flowers osserva: «Indipendentemente dal fatto che i grafemi vengano intesi come rune ideografiche o meno, essi rappresentano senza dubbio i concetti di totalità o completezza e ordine [...]. Queste formule del fuþark rappresentano dunque i simboli grafici di totalità e

<sup>39</sup> Seebold 1986, 548.

<sup>40</sup> ibd.

<sup>41</sup> Flowers 1986, 330.

<sup>42</sup> ibd.

<sup>43</sup> Flowers 1986, 331.

ordine, cosicché con lo stesso tipo di trasmissione usato nelle formule le iscrizioni comunicano questa qualità all'oggetto sul quale sono incise. Nel caso in cui il fuþark sia un canale o un mezzo di comunicazione del concetto di un ordine preciso nella realtà soggettiva o oggettiva, allora questo (o la sua forma abbreviata) verrebbe a rappresentare un significato metaforico, 'completezza', 'ordine', e agirebbe con le stesse modalità delle formule»<sup>44</sup>.

A questo punto si prospetta una possibilità interpretativa: le rune come segni magici, indipendentemente dal nome di ogni singola runa, dal suo numero, dal suo valore numerico o dal suo significato astrologico vanno considerate come segni magici che soltanto per la loro combinazione e disposizione indicano un concetto attivo di 'ordine', 'compiutezza'. Il fuþark citato in forma abbreviata può essere inteso come pars pro toto. Ci sono però da rilevare due piccole imperfezioni: a) la serie runica rivela talora delle lievi irregolarità nella disposizione delle singole rune; b) l'analisi dei segni non consegue alcun risultato senza menzionare metaforicamente l'oggetto designato.

Finora ho parlato della serie runica senza soffermarmi sulle singole rune, ma ora questo è indispensabile. Se infatti si discute della forza magica che ogni runa contiene o che le viene attribuita<sup>45</sup>, si tratta in ogni caso di una deduzione tratta dall'intera serie runica. Nella tradizione epigrafica non vi è alcuna prova che una runa isolata possa essere intesa come una runa ideografica usata a scopi magici<sup>46</sup>.

Colgo l'occasione per dimostrare sulla base di un esempio come i motivi dell'utilizzazione delle rune a scopo magico possano dipendere da dati di fatto tratti dalla ricerca moderna, come cioè risultati diversi possano condurre a interpretazioni diverse. Riguardo all'uso epigrafico del fuþark Flowers cita un motivo magico piuttosto vago, ma ricorrente: la necessità di ristabilire o mantenere una determinata successione. Gli oggetti con valore di amuleti (brat-

<sup>44</sup> Flowers 1986, 348.

<sup>45</sup> Krause 1966, 10; Schneider 1956, 536.

<sup>46</sup> Düwel 1976, 150 e segg.

teate e fibbie) avevano presumibilmente una funzione apotropaica. Il motivo prioritario però sarebbe il mantenimento di una disposizione favorevole che potesse donare anche fecondità e salute a chi li indossava<sup>47</sup>. Senza voler criticare le riflessioni e i risultati di Flowers, per altro convincenti, vorrei richiamare l'attenzione sulla topica dell'augurio e della fecondità, ricorrente negli scritti sulla storia delle religioni, specie in riferimento alla magia. Il principio «in dubio pro reo» vale anche qui: in caso di dubbio la spiegazione volge a favore della magia.

Nei pressi del villaggio di Beuchte<sup>48</sup>, nel distretto di Goslar, è stata trovata nel 1955 in una tomba femminile del VI secolo una fibbia ad arco d'argento placcata in oro con la punta a forma di testa d'animale. Sul retro della parte superiore della fibula sono incise due file di rune rivolte verso destra. Qui ci interessa solo quella tracciata sul margine sinistro (riga A). Devo rammentarvi che in alcuni trattati di runologia, ormai superati, si sostiene che le rune sono incise sul retro delle fibbie con uno scopo magico, in modo cioè che fossero rivolte verso colui che le indossava e che nessun altro potesse vederle. Naturalmente questa è una tesi insostenibile poiché le fibbie erano completamente decorate sul lato visibile, per cui non potevano esservi incise delle rune.

Alle prime 5 rune della serie più antica nella riga A seguono altre due rune, *z* (?) e *j*. Krause attribuisce ad un incisore inesperto la strana forma della runa *z* ed ha interpretato queste due rune esterne alla serie come ideogrammi: «La riga A con tutta probabilità ha una funzione magica, poiché la forma fortemente ridotta del *fupark* non può assolutamente servire per scopi didattici o per qualsiasi altra necessità di carattere pratico. Le due rune aggiunte 'alce' (= difesa?) e '(buon) anno' dovevano avere un particolare valore augurale». Evidentemente Krause riteneva che le rune fossero state incise sulla fibbia quando la donna era ancora in vita. Da un'approfondita autopsia dell'oggetto ho potuto con-

<sup>47</sup> Flowers 1986, 348.

<sup>48</sup> In dettaglio Düwel 1992a, 353 e segg.

statare che le incisioni hanno un aspetto molto più recente rispetto alla fibbia che, portata a lungo, presenta molteplici segni di usura. L'incisore ritenuto inesperto è stato invece particolarmente abile ad aggirare i punti danneggiati, dando in tal modo una forma singolare alla *z*. In conclusione le rune sono state incise sulla fibbia già usata poco prima che questa venisse deposta nella tomba. Questa deduzione induce naturalmente ad una interpretazione del tutto diversa rispetto a quella di Krause: le rune erano indirizzate alla defunta e non alla donna viva. Ai morti non vengono fatti degli 'auguri speciali', o almeno questo non emerge nelle testimonianze epigrafiche. Le concezioni arcaiche relative ai morti e al loro destino sono dominate piuttosto dal fenomeno del ritorno dello spirito. Ci si preoccupa anche che la quiete del defunto non venga minacciata da qualche profanatore, tuttavia in fondo, in fondo c'è anche la paura dello spirito vagante, timore attestato anche in ambito letterario. È così che immagino la «presenza nella realtà» dell'iscrizione di Beuchte, in cui la riga B *buirso* (con inversione di *i* ed *r*, *Buriso*?), menziona il nome del Runenmeister o del committente. Inoltrandomi più a fondo nelle relazioni sociali vigenti a Beuchte nel VI secolo in una famiglia di rango elevato penso di trovarmi di fronte alla figura dominante di una *mater familias*, che esercitava un'autorità determinante. Alla sua morte unica preoccupazione dei familiari era: impedire che lo spirito della defunta tornasse tra loro. Mentre in genere in questi casi si prendevano provvedimenti materiali, come fare a pezzi la salma, fissarla nella tomba con pali oppure cremarla, qui ci si è affidati al potere della scrittura, alle rune come segni magici.

#### BIBLIOGRAFIA

- Agrell 1928: Sigurd Agrell, *Zur Frage nach dem Ursprung der Runennamen*, Lund (Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund. 10).  
 Agrell 1932: Sigurd Agrell, *Die spätantike Alphabetmystik und die Runenreihe*, Lund (Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund. Årsberättelse 1931-1932), 155-210.

- Agrell 1938: Sigurd Agrell, *Die Herkunft der Runenschrift*, Lund (Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund. Årsberättelse 1937-1938. IV.), 65-117.
- Axboe AA.VV. 1985 ss: Morten Axboe/Urs Clavadetscher/Klaus Düwel/Karl Hauck/Lutz von Padberg, *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit. Ikonographischer Katalog*, 3 voll. München 1985-1989 (Münstersche Mittelalterschriften. 24,1-3).
- Bæksted 1952: Anders Bæksted, *Malruner og trolldruner. Runemagiske studier*, København (Nationalmuseets skrifter. Arkæologisk-historisk række. IV).
- Dornseiff 1922: Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig/Berlin (ΣΤΟΙΧΕΙΑ [Stoicheia]. Studien zur Geschichte des antiken Weltbildes und der griechischen Wissenschaft. VII).
- Düwel 1962 e 1983<sup>2</sup>: Klaus Düwel, *Runenkunde*, Stuttgart (Sammlung Metzler. 72).
- Düwel 1976: Klaus Düwel, *Begriffsrunen*, Berlin/New York (Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. 2), 150-153.
- Düwel 1988: Klaus Düwel, *Buchstabenmagie und Alphabetzauber. Zu den Inschriften der Goldbrakteaten und ihrer Funktion als Amulette* «Frühmittelalterliche Studien», 22, 70-110.
- Düwel 1991: Klaus Düwel, Rec. di R.M. Morris 1988.
- Düwel 1992a: Klaus Düwel, *Runeninschriften als Quellen der germanischen Religionsgeschichte*, in: Heinrich Beck e altri (Ed.), *Germanische Religionsgeschichte. Quellen- und Quellenprobleme*, Berlin/New York 1992, 336-364.
- Düwel 1992b: Klaus Düwel, *Zur Auswertung der Brakteateninschriften. Runenkenntnis und Runeninschriften als Oberschichten-Merkmale*, in: Karl Hauck (Ed.), *Der historische Horizont der Götterbild-Amulette aus der Übergangsperiode von der Spätantike zum Frühmittelalter*, Göttingen 1992 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 200), 32-90.
- Düwel/Gebühr 1981: Klaus Düwel/Michael Gebühr, *Die Fibel von Meldorf und die Anfänge der Runenschrift* «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 110, 159-174.
- Flower 1986: Stephen E. Flower, *Runes and Magic. Magical Formulaic Elements in the Older Runic Tradition*, New York (American University Studies. I.53).
- Güntert 1921: Hermann Güntert, *Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache*, Halle (Saale).
- Harmening 1979: Dieter Harmening, *Superstitio. Überlieferungs- und theoretische Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters*, Berlin.
- Höfler 1970: Otto Höfler, Rec. di W. Krause, 1966 (Göttingische Gelehrte Anzeigen 222), 109-143.

- Höfler 1971: Otto Höfler, *Herkunft und Ausbreitung der Runen* «Die Sprache. Zeitschrift für Sprachwissenschaft» 17, 134-156.
- Jacobsen/Moltke 1942: Lis Jacobsen/Erik Moltke, *Danmarks Runeindskrifter*. Text, København.
- Klingenberg 1973: Heinz Klingenberg, *Runenschrift - Schriftdenken - Runeninschriften*, Heidelberg (Germanische Bibliothek. Dritte Reihe. Untersuchungen und Einzeldarstellungen).
- Krause 1966: Wolfgang Krause, *Die Runeninschriften im älteren Futhark*, Göttingen (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 65).
- Lundeby/Williams: Einar Lundeby/Henrik Williams, *Om Vadstenabrakteatens tuwa med et tilleg om Lellingebrakteatens salu* (Maal og Minne 1992), 11-26.
- Moltke 1985: Erik Moltke, *Runes and Their Origin. Denmark and Elsewhere*, Copenhagen.
- Morris 1988: Richard M. Morris, *Runic and Meditteranean Epigraphy*, Odense (NOWELE Supplement 4).
- Nielsen 1985: Karl Martin Nielsen, *Runen und Magie. Ein geschichtlicher Überblick* «Frühmittelalterliche Studien», 19, 75-97.
- Nordén 1941: Arthur Nordén, *Felszeichnungen und Runenschrift*, Leipzig (Runenberichte. I.2.), 51-75.
- Odenstedt 1989: Bengt Odenstedt, *Further Reflections on the Meldorf Inscription* «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 118, 77-85.
- Olsen 1917: Magnus Olsen, *Om Trolldruner*, Uppsala (Fordomtima. Skriftserie, a cura di Oscar Lundberg. II), 6-29.
- Olsen/Shetelig 1933: Magnus Olsen/Haakon Shetelig, *Runekammen fra Setre. Med zoologiske bestemmelser* di Aug. Brinkmann, Bergen (Bergens Museums Årbok. 1933. Historisk-antikvarisk rekke. 2).
- Page 1973: Ray I. Page, *An Introduction to English Runes*, London.
- Rix 1992: Helmut Rix, *Thesen zum Ursprung der Runenschrift*, in: Luciana Aigner-Foresti (Ed.), *Etrusker nördlich von Etrurien*, Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 589. Band), 411-441.
- Schneider 1956: Karl Schneider, *Die germanischen Runennamen. Versuch einer Gesamtdeutung*, Meisenheim am Glan.
- Seebold 1986: Elmar Seebold, *Was haben die Germanen mit den Runen gemacht? Und wieviel haben sie davon von ihren antiken Vorbildern gelernt?*, in: Bela Brogyanyi/Thomas Krömmelbein (Ed.), *Germanic Dialects: Linguistic and Philological Investigations*, Amsterdam/Philadelphia (Current Issues in Linguistic Theory. 38), 525-583.
- Sierke 1939: Sigurd Sierke, *Kannten die vorchristlichen Germanen Runenzauber?* Königsberg/Berlin (Schriften der Albertus-Universität. Geisteswissenschaftliche Reihe. 24).

CONSIDERAZIONI SULLA SCRITTURA DEI GERMANI  
IN VENANZIO FORTUNATO

di  
PATRIZIA LENDINARA  
Palermo

0. Il verso di Venanzio Fortunato: «Barbara fraxineis pingatur rhuna tabellis» (VII, xviii, v. 19) è stato citato tante volte, in pubblicazioni di diverso tipo e taglio, dove, una volta decontestualizzato, è stato addotto come prova di un uso generalizzato delle rune da parte dei Franchi nel VI secolo e come una testimonianza delle tecniche scritte legate all'uso dei segni runici. Ritengo sia opportuno che le parole di Fortunato vengano invece valutate unitamente al componimento di cui fanno parte e, conseguentemente, all'interno della sua produzione poetica ed, ancora, alla luce della temperie culturale merovingia di cui tale opera è insieme specchio e prodotto. Da questa disamina emergerà come il verso in cui si accenna alle rune possa essere valutato all'interno di una tradizione letteraria, che trascende il suo valore come testimonianza concreta ed anzi lo annulla o lo pone, almeno, in un'altra prospettiva<sup>1</sup>.

1.1. Le parole in esame ricorrono in un poemetto di Venanzio Fortunato che, nella Gallia merovingia della seconda metà del secolo VI, indirizza le sue composizioni letterarie ad aristocratici franchi e ad esponenti del clero galloromano<sup>2</sup>. Nato dopo il 530 in Italia settentrionale,

<sup>1</sup> Relazione tenuta in occasione del XIX convegno dell'A.I.F.G. su «Scrittura e testo nel mondo germanico», Napoli, 28-29 maggio 1992.

<sup>2</sup> Per notizie su Fortunato si rimanda alla recente monografia di J.W. George, *Venantius Fortunatus. A Poet in Merovingian Gaul*. Oxford, 1992.

vicino a Treviso, Fortunato riceve un'educazione classica a Ravenna, dove studia grammatica, retorica e nozioni elementari di diritto<sup>3</sup>. Nel 566 si reca in Gallia e dopo una serie di spostamenti che lo porteranno in città come Metz, Colonia e Tours, stabilisce la sua dimora a Poitiers<sup>4</sup>. Nella cittadina francese il poeta godrà dell'amicizia e della protezione di Radegonda<sup>5</sup>, e di sua figlia adottiva, Agnese la quale, nel 567, era divenuta badessa del convento di Santa Croce. Entrato a far parte del clero locale, Venanzio Fortunato verrà nominato vescovo di Poitiers nel 594, grazie anche all'appoggio di Gregorio di Tours.

Fortunato vive nelle regioni della Gallia passate al dominio dei Franchi: l'Aquitania (dove si trova Poitiers) era stata conquistata nel 507, la Borgogna e la Provenza nel 536:<sup>6</sup> il poeta opera in un mondo segnato da una progressiva fusione di elementi classici e germanici, dove la conversione al cattolicesimo incontra sempre minori ostacoli. Ma se Venanzio Fortunato è uno dei pochi poeti a mantenere in vita l'eredità greco-romana, il livello della cultura merovingia non va ritenuto così basso come è stato spesso considerato, anche se la

Per un bilancio della ricerca vd. L. Navarra, «Venanzio Fortunato. Stato degli studi e proposte di ricerca», in *La Cultura in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo. Atti del convegno tenuto a Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 12-16 Novembre 1979*. Roma, 1981, pp. 605-610.

<sup>3</sup> Come dice lo stesso poeta nella *Vita S. Martini* I, vv. 29-31: «parvula grammaticae lambens refluamina guttae, / rhetorici exiguum praelibans gurgitis haustum, / cote ex iuridica cui vix rubigo recessit». Questa e tutte le altre citazioni sono tratte da *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri italici opera poetica* ed. F. Leo (M.G.H. Auct. Ant., 4. 1). Berlin, 1881, rist. 1961. Con *App.* si intendono i componimenti pubblicati a pp. 271-292.

<sup>4</sup> Vd. B. Brennan, *The Career of Venantius Fortunatus*, «Traditio» 41 (1985), pp. 49-78, pp. 54-70.

<sup>5</sup> Radegonda di Turingia aveva abbandonato il marito Lotario e scelto di entrare in convento, stabilendosi a Poitiers nel 544 circa, durante l'episcopato di Pienzio. Per una sua biografia vd. R. Aigrain, *Sainte Radegonde vers 520-587*. 3<sup>a</sup> ed. Paris, 1924. Venanzio ne scriverà una vita: *Vita Sanctae Radegundis (Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri italici opera pedestria* ed. B. Krusch [M.G.H. Auct. Ant., 4. 2]. Berlin, 1885, rist. 1961, pp. 38-49).

<sup>6</sup> Vd. E. Zöllner, *Geschichte der Franken bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts*. München, 1970.

società del tempo è caratterizzata da una forte regressione dell'istruzione letteraria<sup>7</sup>. In un clima culturale comunque ristagnante, fa eccezione il convento di Santa Croce a Poitiers dove si è ritirata Radegonda<sup>8</sup>; Fortunato abiterà per numerosi anni nei pressi di Poitiers, rimanendo in stretto contatto con la regina e sua figlia, entrambe donne di notevole livello culturale<sup>9</sup>. Anche molti dei mecenati ai quali il poeta indirizza i suoi componimenti sono uomini di lettere, come Felice di Nantes, Leonzio di Bordeaux o Gregorio di Tours<sup>10</sup>. Non sono privi di educazione, Chilperico, Cariberto I ed altri destinatari dei suoi carmi<sup>11</sup>.

1.2. La frase in cui si parla delle rune fa parte di una epistola in versi indirizzata a Flavo, un amico di cui Venanzio Fortunato lamenta la mancanza di notizie. Dopo avere variamente esortato Flavo a scrivergli, il poeta aggiunge:

an tua Romuleum fastidit lingua susurrum?  
quaeso vel Hebraicis reddito verba notis.

<sup>7</sup> Vd. I. Wood, *Administration, Law and Culture in Merovingian Gaul*, in *The Uses of Literacy in Early Mediaeval Europe* ed. R. McKitterick. Cambridge, 1990, pp. 63-81; vd. anche P. Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare (VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles)*. 3<sup>a</sup> ed. Paris, 1962; idem, *Les foyers de culture en Gaule franque du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle*, in *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo. 18-23 aprile 1963* (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, 11). Spoleto, 1964, pp. 297-321; idem, *Écoles et enseignement dans le haut moyen âge. Les écoles et l'enseignement dans l'Occident chrétien de la fin du V<sup>e</sup> siècle au milieu du XI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1979.

<sup>8</sup> Riché, *Le foyers cit.*, p. 309.

<sup>9</sup> Brennan, *op. cit.*, pp. 67-70.

<sup>10</sup> Della familiarità con questi personaggi testimoniano i suoi poemetti, in particolare quelli dei Libri I-V, vd. W. Meyer, *Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*. Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, N.F. 4, 5. Berlin, 1901 (rist. in forma abbreviata in K. Langosch, *Mittellateinische Dichtung. Ausgewählte Beiträge zu ihrer Erforschung*. Darmstadt, 1969, pp. 57-90), pp. 19 ss. e George, *Venantius Fortunatus cit.*, pp. 106-131 (Merovingian Bishops).

<sup>11</sup> Vd. George, *Venantius Fortunatus cit.*, pp. 132-151 (Merovingian Noblemen).

doctus Achaemeniis quae vis perscribito signis,  
 aut magis Argolico pange canora sopho.  
 barbara fraxineis pingatur rhuna tabellis,  
 quodque papyrus agit virgula plana valet.  
 pagina vel redeat perscripta dolatile charta:  
 quod relegi poterit, fructus amantis erit. (VII, XVIII, vv. 15-22)

Clerici, traduce così il passo in esame: «Se il tuo labbro disdegna piegarsi al bisbiglio latino, in ebraico ripeti il messaggio o riscrivilo, tu che lo sai in linguaggio persiano o affidalo, è meglio, all'accento armonioso della greca favella o incidilo in barbare rune su la corteccia di frassino, poiché parla come un papiro anche una scheggia piallata. Se risposta mi giunga distesa su tavola schietta, quanto concesso sarà di decifrarvi mi proverà che mi vuoi bene»<sup>12</sup>.

Sempre secondo Clerici<sup>13</sup>, sia Venanzio Fortunato che Flavo potrebbero conoscere le lingue nominate nel poemetto. Fortunato ha forse imparato il greco a Ravenna<sup>14</sup>, ma di una sua conoscenza delle altre lingue menzionate nei versi appena citati con c'è dato sapere ed una sua familiarità con l'ebraico o il persiano sembra improbabile; lo stesso dicasi per Flavo. A mio avviso il poemetto non mette in discussione, né vuole vantare o celebrare la preparazione del mittente e del destinatario: Fortunato piuttosto impiega un motivo, che si incontra altrove nella letteratura medievale, e cioè quello della diversità degli alfabeti, della varietà dei sistemi di scrittura, la cui invenzione viene attribuita a divinità o a personaggi famosi.

<sup>12</sup> E. Clerici, «Note sulla lingua di Venanzio Fortunato», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche* 104 (1970), pp. 219-251, p. 222.

<sup>13</sup> *ibidem*.

<sup>14</sup> Come scrive Ilduino nella lettera a Ludovico il Pio «[...] linguae Graecae penitus expers fuit» *Epistolae variorum inde a morte Caroli Magni usque ad divisionem imperii collectae* ed. E. Dümmler (M.G.H., Ep. V, Karolini Aevi, III). Berlin, 1898-1899, rist. München, 1978, p. 333, 32; vd. D. Tardi, *Fortunat. Étude sur un dernier représentant de la poésie latine dans la Gaule Mérovingienne*. Paris, 1927, p. 54, Brennan, *op. cit.*, pp. 52-53 e A. Meneghetti, *La latinità di Venanzio Fortunato* [I], «Didaskaleion» 5 (1916), pp. 195-298, spec. pp. 204-205 e 275-278.

La poesia di Venanzio Fortunato si inserisce in una tradizione che è familiare sia al poeta che ai suoi committenti: la preparazione letteraria di molti dei personaggi ai quali egli indirizza i suoi componimenti è elevata e questi dovevano quindi essere in grado di apprezzare le allusioni o le sfumature dei generi usati di Fortunato, come, ad esempio, il tema della consolazione<sup>15</sup>. La sua produzione è stata frequentemente definita, riduttivamente, come poesia di circostanza<sup>16</sup>; non è, in ogni caso, poesia realistica, ed è quindi necessario leggere il componimento indirizzato a Flavo ad un altro livello.

La descrizione fortunatiana del messaggio runico non è che una variazione di un topos: tali segni rappresentano uno dei tanti alfabeti usati dai popoli della terra; le rune inoltre sono 'barbare', in quanto sono usate da coloro che non sono né latini, né greci, così come la corteccia d'albero, su cui vengono tracciate, si differenzia dal papiro e dai materiali scrittori usati dalle altre genti. Anche la struttura del componimento dimostra come le rune (di cui ai vv. 19-22) vengano intenzionalmente contrapposte a tutti gli altri tipi di scrittura (descritti ai vv. 15-18). Il poeta vuole dare una prova della sua erudizione e non della sua competenza linguistica, come asserisce Clerici: le sue dotte allusioni vengono offerte al dotto amico che era evidentemente in grado di comprenderle e gustarle. Venanzio Fortunato allude a cinque diverse lingue: in ordine il latino, l'ebraico, il persiano, il greco ed infine, il germanico, come specifica in modo inequivocabile l'uso del termine *rhuna*. Al germanico (e quindi al franco,

<sup>15</sup> Vd. J.W. George, *Variations on Themes of Consolation in the Poetry of Venantius Fortunatus*, «Eranos» 86 (1988), pp. 53-66. Per il suo uso del genere del panegirico vd. J. George, *Poet as Politician: Venantius Fortunatus' Panegyric to King Chilperic*, «Journal of Medieval History» 15 (1989), pp. 5-18.

<sup>16</sup> Ripetendo le parole del titolo del volume di W. Meyer, *Der Gelegenheitsdichter cit.*, l'opera di Fortunato viene sovente connotata, negativamente, come poesia 'di occasione', vd., ad esempio, E. Auerbach, *Literary Language and its Public in late Latin Antiquity and the Middle Ages*. London, 1965, pp. 87, 152 e 260 e R. Wright, *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*. Liverpool, 1982, p. 67.

varietà del germanico parlata nella regione in cui vive Fortunato) non si allude direttamente, menzionando il nome della lingua, ma facendo riferimento all'alfabeto usato dalle genti germaniche. Tale tipo di scrittura viene connotato in questo senso mediante l'uso dell'aggettivo *barbarus*, che il poeta adopera spesso per designare personaggi franchi o visigoti e che, nella sua produzione letteraria, ha una connotazione variabile ma, come si vedrà più avanti, generalmente positiva, come in questo caso.

*Achaemenius* vale 'persiano, parto': gli Achemenidi sono gli antichi re persiani, come Dario il Grande o Serse, che guerreggiarono contro i Greci e il cui ultimo sovrano, Dario III venne sconfitto da Alessandro Magno. Le tre lingue persiane più importanti della fase antica, l'elamito, l'accado e il persiano sono scritte in caratteri cuneiformi. Il persiano non viene nominato in altri componimenti sulle lingue e gli alfabeti ed esempi di scrittura cuneiforme, la cui decifrazione è iniziata nel secolo scorso, non compaiono nei manoscritti medievali dove vengono riprodotti alfabeti documentati o inventati, tra i quali figurano invece gli altri tipi di scrittura menzionati da Fortunato nel poemetto. È probabile quindi che il poeta abbia voluto ricordare un'altra delle grandi civiltà del passato, più famosa, nell'antichità e nel Medioevo, per i suoi condottieri e i suoi re che per la sua lingua o per la sua scrittura, che è rimasta a lungo indecifrata. Prova ulteriore questa di quanto poco realistiche siano le affermazioni di Venanzio Fortunato.

Lo schema elaborato dal poeta per presentare le varie lingue è peculiare: due, il latino e il greco, vengono connotate come parlate, visto che la loro fama rende accessorio ribadirne l'uso come lingue scritte. Tre sono presentate come lingue scritte e sono caratterizzate in tale senso rispettivamente dall'uso di *nota* per l'ebraico, *signum* per il persiano e *rhuna* per il germanico. È proprio l'insistenza sul momento della messa per iscritto, sull'ipotetico uso di alfabeti differenti che, a mio avviso, lega il poemetto a quei testi in cui si parla della diversità dei sistemi di scrittura e degli 'inventori' degli alfabeti.

Il latino è una delle due lingue alle quali si fa riferimento

come ad una lingua parlata, mediante il sostantivo *susurrus*; l'altra lingua avvicinata al latino è il greco, a cui si allude con *canora sopho*; Fortunato usa più volte, nella sua produzione poetica, il termine *sophos* (e *sophus*) con l'accezione particolare di 'linguaggio elegante', 'talento poetico'<sup>17</sup>. Di contro l'ebraico è caratterizzato come una lingua scritta e così pure il persiano; anche il germanico, contrariamente a quanto si poteva aspettare, viene connotato come una lingua scritta, proprio dall'uso del termine *rhuna*.

1.3. *Runa* (di cui si noti la variante fortunatiana *rhuna*)<sup>18</sup> è un prestito dal germanico<sup>19</sup> di cui esistono poche occorrenze in latino medievale, limitate a delle brevi trattazioni sugli alfabeti di cui si dirà più avanti<sup>20</sup>.

Il significato e l'etimologia delle parole germaniche (got. *rūna*, as. *rūna*, aat. *rūna*, ags. *rūn* e an. *rūn*) sono ancora

<sup>17</sup> Vd. anche *carm.* VI, x, v. 72: «sed tonet archetypus barbitus inde sopho» e il commento di Clerici, *op. cit.*, p. 223.

<sup>18</sup> La *h* potrebbe essere stata introdotta, per ipercorrettismo, dagli amanuensi carolingi, in analogia con prestiti dal greco quali *rhagas*, *rhannos*, *rhombos* (per alcuni dei quali sono documentate in latino varianti con *r-* o *rh-* all'iniziale, ad esempio *rhoncus*, *roncus*, *runcus* 'il russare'). Medesima oscillazione presentano due prestiti dal celtico: lat. *raeda*, *reda*, *rheda* 'carrozza' e lat. *reno*, *rhenos* 'giubba di pelliccia'. Va rilevato che è documentato in latino anche un omofono *runa*, con cui si designa un tipo di arma da getto: il vocabolo, la cui prima attestazione si fa risalire a Nevio (*Carm.* fragm. 57), è citato nell'epitome del *De verborum significatu* di Festo ad opera di Paolo Diacono (*Sextus Pompeius Festus, De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome* ed. W.M. Lindsay. Leipzig 1913, rist. Hildesheim 1965, pp. 316-317). Da tale compilazione lat. *runa* 'lancia' passa ai glossari medievali. Non mi risulta che l'eventualità di un rapporto tra i due omofoni latini sia stata oggetto di studio: per *runa* 'genus teli' e l'aggettivo derivato *runatus* vd. G. Landgraf, *Archiv für lateinische Lexikographie* 9 (1894-96), pp. 418-419 e W. Heraeus, *Archiv für lateinische Lexikographie* 10 (1896-98), p. 519.

<sup>19</sup> Sui prestiti dal germanico vd. Meneghetti, *op. cit.*, pp. 278-279; Clerici, *op. cit.*, pp. 229-231 e S. Blomgren, *De voce fanonis a Venantio Fortunato adhibita*, «Eranos» 77 (1979), pp. 77-78.

<sup>20</sup> Alcuni di questi testi sono editi da R. Derolez, *Runica manuscripta. The English Tradition* (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 118). Brugge, 1954.



oggetto di un ampio dibattito da parte degli studiosi. Morris, in un recente saggio, ha proposto che il termine gotico sia solo un omonimo dei vocaboli che ricorrono in germanico occidentale e settentrionale<sup>21</sup>: got. *rūna*, che traduce il gr. *μυστήριον*, sarebbe piuttosto un termine del linguaggio teologico, imparentato con il lat. *rumor*, che significa 'segreto'. Anche a proposito di ags. *rūn*, Christine Fell ha dimostrato come le definizioni offerte dai vocabolari siano infondate ed inesatte e come il vocabolo valga generalmente 'pensiero, sapere'. In tardo anglosassone (come testimoniano le opere di Ælfric) *rūn* e i suoi derivati e composti avrebbero subito un'evoluzione semantica e assunto connotazioni negative, venendo anche legati alla sfera della magia, per influsso delle corrispondenti parole antico nordiche<sup>22</sup>. Secondo Page ags. *rūn* non è mai usato in riferimento ad una singola lettera<sup>23</sup>, ma vale in qualche caso 'messaggio scritto'<sup>24</sup>, come nel *Daniele* e nell'*Andrea*. In quest'ultimo poema con: «Hæfdon hie on rune ond on rimcræfte / awriten (vv. 134-135) si rende «per singula tabula scriptum» del testo latino, che è verosimilmente la fonte dell'opera anglosassone, dove, con *tabula*,

<sup>21</sup> R.L. Morris, *Northwest-Germanic rûn- > Rune < A case of homonymy with Go. rûna > mystery <*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» 107 (1985), pp. 344-358. Morris, sulla scia di altri studiosi, ipotizza che i vocaboli germ. occ. e sett. vadano ricondotti alla radice ie. \**rew-* 'scavare' e che quindi an. *rûn*, etc. indichino 'quello che è scavato' e in seguito 'quello che è scritto' (p. 353).

<sup>22</sup> C.E. Fell, *Runes and Semantics*, in *Old English Runes and their Continental Background* ed. A. Bammesberger (Anglistische Forschungen, 217). Heidelberg, 1991, pp. 195-229. Vd., per l'anglosassone, anche il saggio di R.D. Eaton, *Anglo-Saxon Secrets: rûn and the Runes of the Lindisfarne Gospels*, «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik» 24 (1986), pp. 11-27, dove si sostiene che, nei vangeli cosiddetti di Lindisfarne, *rûn* non valga 'segreto' ma piuttosto che «it signifies a deeper understanding and is associated with acuteness (*sic*) in interpreting language and signs» (p. 20).

<sup>23</sup> R.I. Page, *Anglo-Saxon Runes and Magic*, «Journal of the British Archaeological Association» 27 (1964), pp. 14-31, p. 19 e p. 20. Un'analoga conclusione viene raggiunta da Morris, *op. cit.*, p. 351.

<sup>24</sup> Secondo Morris, *op. cit.*, p. 350: «The usage of *rûn-* in the singular, meaning 'message', specifically 'written message', is preserved adequately in the Germanic languages».

si alludeva alle tavolette lignee, sulle quali era scritto il giorno in cui sarebbe avvenuta l'esecuzione<sup>25</sup>.

Secondo Antonsen in alcuni documenti runici, come la pietra di Einang e la pietra di Noleby, con *rūnō* (acc. sing.) ci si riferisce all'intera iscrizione<sup>26</sup>. L'apporto che viene al dibattito, che intende accertare se i vocaboli attestati in germanico occidentale e settentrionale abbiamo mai avuto il valore di singola 'lettera', 'segno della serie runica', dal componimento di Venanzio Fortunato potrebbe, vista la sua datazione, essere rilevante. Nel poemetto indirizzato a Flavo *rhuna* indica indubbiamente qualcosa di scritto: la parola *rhuna*, a differenza di *nota* e di *signum*, viene usata al singolare, per cui, anche in questo caso (così come nella pietra di Einang), potrebbe avere un valore collettivo ed indicare 'un messaggio in caratteri runici' o meglio, nell'accezione fortunatiana, 'un messaggio barbaro' («barbara fraxineis pingatur rhuna tabellis») e andrebbe quindi tradotta in questo senso.

1.4. Per quanto attiene al supporto dei diversi tipi di scrittura menzionati, Venanzio Fortunato impiega una serie di vocaboli che si ritrovano anche altrove nei suoi componimenti, come *charta*, *pagina* e *papyrus*<sup>27</sup>. In riferimento alla scrittura runica, alla quale viene concesso molto più spazio che alle altre, il poeta adopera una serie di variazioni: parla di *fraxineis tabellis*, cioè di 'tavolette di legno di frassino' e quindi di *virgula plana* 'bastoncino piattato' (in contrapposizione a *papyrus*) e, infine, (in contrapposizione a *pagina perscripta*) di *dolatile charta* 'foglio lavorato con l'ascia'.

<sup>25</sup> Vd. F. Blatt, *Die lateinischen Bearbeitungen der Acta Andreae et Matthiae apud Anthropophagos*. Giessen, 1930, p. 37. Il testo greco è pubblicato da M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha* I, 2. Leipzig, 1898, pp. 65-116.

<sup>26</sup> Vd. E.H. Antonsen, *On Reading Runic Inscriptions*, «NOWELE» 3 (1983), pp. 23-40; p. 28 *staba* (acc. pl.) indica invece le singole lettere, come nell'iscrizione sulla pietra di Gummarp.

<sup>27</sup> Su questo argomento rimane ancora utile il volume di W. Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*. Leipzig, 1896<sup>3</sup>.

Un esame della terminologia usata in questi versi da Fortunato permette anche di rilevare — se li si volesse valutare come una testimonianza diretta, e non come parte di un componimento, dove le scelte dell'autore sono dettate piuttosto da ragioni poetiche — delle incongruenze che dimostrano, ancora una volta, come il passo in esame abbia un valore che trascende quello strettamente documentario. Al v. 19 Venanzio Fortunato parla di tavolette di legno di frassino (un albero il cui legno è adoperato per fabbricare diversi tipi di oggetti), mentre ci si aspetterebbe un'ulteriore allusione al legno del faggio, il cui tronco è rivestito da una corteccia chiara e striata, a cui il poeta accennava al v. 13, nel quale invitava Flavo a «discingere fascia fagum». L'amico viene così dapprima esortato a scrivere sulla corteccia del faggio («cortice dicta legere fit mihi dulce tui» v. 14) e quindi su una tavoletta di legno lisciato, introducendo un'ulteriore variazione sul tema della scrittura, che anima l'intero componimento.

Nei versi di Venanzio Fortunato si è anche voluto leggere una rappresentazione di una 'missiva runica', cioè di un particolare tipo di messaggio graffito in rune su una tavoletta di legno. A detta di Seebold il poemetto costituirebbe una preziosa testimonianza dell'uso di 'Runenbriefe' anche nel periodo merovingio<sup>28</sup> e, secondo lo studioso, con *fraxineis tabellis* Fortunato alluderebbe ad una 'lettera runica', analoga a quelle ricordate nella letteratura norrena. Alla luce dei dati enunciati in precedenza, non mi pare sussistano elementi concreti a sostegno di questa, come di ogni altra, interpretazione di tipo documentario del passo fortunatiano<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> E. Seebold, *Was haben die Germanen mit den Runen gemacht? und wieviel haben sie davon von ihren antiken Vorbildern gelernt?*, in *Germanic Dialects: Linguistic and Philological Investigations* ed. B. Brogyanyi-T. Krömmelbein (Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, Ser. IV, 38). Amsterdam-Philadelphia, 1986, pp. 525-583, pp. 527-532.

<sup>29</sup> Una tale interpretazione dei versi di Fortunato era già stata confutata da H. Rosenfeld, *Buch, Schrift und lateinische Sprachkenntnis bei den Germanen vor der christlichen Mission*, «Rheinisches Museum» 95 (1952), pp. 193-209, p. 194 e idem, *Buch und Buchstabe. Zur Sprach- und Kulturgeschichte des Schrift- und Buchwesens von den Germanen bis auf Gutenberg*, «Gutenberg-Jahrbuch» (1969), pp. 338-344, p. 340.

2.1. Le rune a cui il poeta accenna assumono un valore emblematico, in quanto nulla autorizza a ritenere che tali segni abbiano mai avuto una funzione così generalizzata come strumenti di comunicazione, ma anzi sono sempre stati una prerogativa elitaria. Anche se le popolazioni germaniche hanno, per un lungo periodo, conosciuto ed usato la serie runica e l'alfabeto latino, non c'è mai stata in realtà una situazione concorrenziale tra i due alfabeti, che spesso sono stati impiegati insieme, come nelle iscrizioni della cassa funebre di s. Cutberto o nei pannelli del cofanetto di Auzon<sup>30</sup>. Le rune sono usate qui per indicare astrattamente la scrittura dei Germani, ché altrimenti il verso di Venanzio Fortunato finirebbe per accreditare un uso delle rune ben diverso da quello che è possibile ricostruire attraverso altre fonti, lontano da quella che è la loro specificità e inaccessibilità, al di là del loro limitato raggio di utilizzazione.

Venanzio Fortunato parla delle rune perché tali segni sono etnicamente caratterizzanti, in particolare, come qualcosa di non greco e di non latino; le cita perché portano con loro una suggestione etnica, nazionalistica<sup>31</sup>. Svolgono quindi la stessa funzione di altri elementi che, nella sua poesia, ritornano più volte a caratterizzare i Germani. Le rune sono una prerogativa tipica dei Germani, come la lingua e la musica dell'arpa<sup>32</sup>, la passione per le gemme e le stoffe preziose<sup>33</sup>.

Nel caso non si vogliano quindi considerare le parole di Fortunato come frutto di osservazione diretta, esistono due

<sup>30</sup> Vd. R.I. Page, *An Introduction to English Runes*. London, 1973, pp. 172-182.

<sup>31</sup> Vd. le opere citate da P. Meyvaert, «Rainaldus est malus scriptor Francigenus» - *Voicing national Antipathy in the Middle Ages*, «Speculum» 66 (1991), pp. 743-763, nella nota introduttiva a p. 743.

<sup>32</sup> Vd. A.M. Luiselli Fadda, *Venanzio Fortunato e la crozza britanna*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» 28-29 (1985-1986) (= *Studi in onore di G. Manganello*), pp. 351-370.

<sup>33</sup> È questo uno degli aspetti della poesia di Venanzio Fortunato che, a mio avviso, meriterebbe l'attenzione dei germanisti; anche il numero dei prestiti dal germanico usati da Fortunato potrebbe rivelarsi maggiore ad un controllo di tutti i mss. delle sue opere.

possibili interpretazioni per il passo in questione, che non sono in concorrenza tra loro e possono coesistere. Da un lato il poeta cita le rune in quanto rappresentano un attributo tipico della civiltà dei Germani, al pari del bere smodato o dell'uso dell'arpa come strumento musicale. Fortunato inoltre manifesta qui, in anticipo rispetto ai tempi, un interesse antiquario nei confronti della scrittura runica: il suo poema rappresenta cioè uno dei primi esempi medievali di riflessione sulla scrittura e si avvicina a quelle compilazioni in cui si parla degli 'inventori' degli alfabeti.

2.2. La riflessione sulla diversità dei sistemi di scrittura e su chi ne viene ritenuto l'inventore doveva tornare di nuovo attuale in una società che vedeva la coesistenza di almeno due alfabeti, quello latino e quello germanico. In varie opere posteriori a Fortunato si contrappone la scrittura usata da popoli come gli Ebrei, i Greci o i Romani, così come, nelle battute della letteratura erotematica medievale, si chiede chi sia stato l'inventore di questa o quella forma di scrittura<sup>34</sup>. Tra gli inventori della scrittura è annoverato Mosè, al quale viene attribuita l'invenzione dei caratteri ebraici perché nella Bibbia (*Ex.* 17,14)<sup>35</sup> egli è il primo uomo rappresentato nel gesto di scrivere. Mercurio viene, a sua volta, menzionato come l'inventore della scrittura, ad esempio, da Cicerone (*De natura deorum* III, 56), Quintiliano (*Institutio oratoria* III, VII, 8) e Tertulliano (*De testimonio animae* V, 5 e *De corona* VIII, 2)<sup>36</sup> e la sua fama di *prôtos heuretês* durerà per tutta l'antichità e il Medioevo. Bremmer ha studiato la tradizione che fa di Odino l'inventore della scrittura in area germanica, dimostrando come tale attribuzione sia influenzata da quella

<sup>34</sup> Vd. J.E. Cross-T.D. Hill, *The Prose Solomon and Saturn and Adrian and Ritheus* (McMaster Old English Studies and Texts, 1). Toronto-Buffalo-London, 1982, pp. 122-123.

<sup>35</sup> Vd. anche *Act.* 7, 22: «et eruditus est Moses omni sapientia Aegyptiorum et erat potens in verbis et in operibus suis».

<sup>36</sup> Vd. A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De natura deorum Libri III*. 2 voll. Cambridge (Mass.), 1955-1958, rist. Darmstadt, 1968, pp. 1107-1114 e le opere citate in nota a questo passo (pp. 1112-1114).

che faceva di Mercurio-Ermete o meglio di Ermete Trismegisto<sup>37</sup> l'inventore della scrittura.

La differenza tra le lingue e i problemi che ne derivano al traduttore è oggetto di riflessione nelle opere di Girolamo. A proposito degli alfabeti, nella sua prefazione al libro dei Re, si legge:

Viginti et duas esse litteras apud Hebraeos, Syrorum quoque et Chaldeorum lingua testatur, quae hebraeae magna ex parte confinis est; nam et ipsi viginti duo elementa habent eodem sono, sed diversis caracteribus<sup>38</sup>.

Le parole appena citate riceveranno ampio spazio nelle glosse che commentano i prologhi di Girolamo, che risalgono probabilmente al IX secolo<sup>39</sup> e che dimostrano un acuirsi dell'interesse sugli alfabeti dei vari popoli in quanto dotta curiosità.

Del problema dell'origine degli alfabeti si occuperà anche, tra gli altri, Isidoro di Siviglia nelle *Etymologiae*<sup>40</sup> e i capitoli di tale trattazione dedicati alle 'lettere' (*De litteris communibus* I, III e *De litteris latinis* I, IV) avranno anche una circolazione separata. La differenza tra l'ebraico, il greco e il latino (le tre lingue sacre) viene frequentemente sottolineata nella letteratura delle Isole britanniche<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> R.H. Bremmer Jr., *Hermes-Mercury and Woden-Odin as Inventors of Alphabets: A Neglected Parallel*, in *Old English Runes cit.*, pp. 409-419, spec. pp. 417-419.

<sup>38</sup> *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem* adiuu. B. Fischer et al., rec. R. Weber. Stuttgart, 1983<sup>3</sup>, p. 364.

<sup>39</sup> Le glosse ai prologhi della Bibbia sono ancora inedite. Sono conservate, con notevoli varianti, in almeno venti mss.; vd. J.J. Contreni, *The Biblical Glosses of Haimo of Auxerre and John Scottus Eriugena*, «Speculum» 51 (1976), pp. 411-434, p. 417. Le glosse a questo passo di Girolamo e ad altre parole del prologo al libro dei Re contengono ampie annotazioni sui diversi alfabeti, le loro caratteristiche e i loro inventori; vengono pure citate le lettere ebraiche, di cui si dà anche il nome, che compongono il tetragramma per 'Dio'.

<sup>40</sup> *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX* ed. W.M. Lindsay. Oxford, 1911, rist. 1990.

<sup>41</sup> R.E. McNally, *The «Tres linguae sacrae» in Early Irish Bible Exegesis*, «Theological Studies» 19 (1958), pp. 395-403. In questo tipo di opere e in quelle che ne risentono l'influsso, ad essere contrapposte sono più le lin-

Tutte le lingue a cui allude Venanzio Fortunato, ad eccezione del persiano, vengono citate da Eugenio di Toledo in un suo poemetto (carm. XXXIX: *De inventoribus litterarum*):

Moyses primus Hebraeas exaravit litteras,  
mente Phoenices sagaci condiderunt Atticas;  
quas Latini scriptitamus, edidit Nicostrata,  
Abraam Syras et idem repperit Chaldaicas;  
Isis arte non minori protulit Aegyptias,  
Gulfila promisit Getarum quas videmus ultimas<sup>42</sup>.

Nel componimento di Eugenio (arcivescovo di Toledo, morto nel 657) Mosè è descritto come l'inventore dei caratteri ebraici; ai Fenici si attribuisce l'invenzione dell'alfabeto greco e a Nicostrata quella dell'alfabeto latino; Abramo avrebbe scoperto sia le lettere 'siriache' che quelle 'caldaiche'; Isis quelle egiziane e Vulfila quelle gotiche, che, ancora una volta, come quelle germaniche nel componimento di Fortunato, sono le ultime ad essere inventate, le ultime ad essere menzionate. Mentre i primi versi del *Carmen* di Eugenio si basano sulle *Etymologiae* di Isidoro (I, III, 5 e I, IV, 1), l'ultimo verso in cui si parla di Vulfila, ha probabilmente come fonte il *Chronicon* dello stesso Isidoro<sup>43</sup>.

L'intero poemetto verrà citato da Giuliano di Toledo (anch'egli arcivescovo di tale città nella seconda metà del VII secolo) nel capitolo *De littera* della sua *Ars grammatica* (Libro II, I, 4), dove si spiega quanti tipi di lettere esistano:

Quot sunt genera litterarum? septem. Quae? hebraeae, atticae, latinae, syrae, chaldaicae, aegyptiae, et geticae. Quis quales adinvenit litteras? Moy-

gue che gli alfabeti, cf., ad esempio: «Quomodo vocatur in tribus linguis iste liber <Genesis?>» (p. 398).

<sup>42</sup> *Eugenii Tolentani Episcopi Carmina et Epistulae* ed. F. Vollmer (M.G.H. Auct. Ant., 14). Berlin, 1905, rist. 1961, p. 257. Vd. anche l'altro poema di Eugenio di Toledo di cui c'è pervenuto solo un frammento (XXXX item).

<sup>43</sup> Vd. P. Lendinara, *Wulfila as the Inventor of the Gothic Alphabet. The Tradition in Late Antiquity and the Middle Ages*, «General Linguistics» 32 (1992), pp. 217-225.

ses hebraeas, Phoenices atticas, Nicostrata latinas, Abraham syras et chaldaicas, Isis aegyptias, Gulfila geticas<sup>44</sup>

Anche in questo caso vengono elencati sette tipi di 'lettere': quelle ebraiche, greche, latine, siriane, caldaiche, egiziane e gotiche.

Un altro esempio più tardo di un simile interesse di tipo antiquario viene offerto dagli alfabeti conservati nel ms. Wien, ÖNB 795, fol. 20r (datato all'800 ca.)<sup>45</sup> che è stato in passato collegato con Alcuino. Prodotto dell'interesse colto per la crittografia e l'origine degli alfabeti è il *De inventione litterarum*, composto nelle ultime decadi dell'VIII secolo e attribuito a Rabano Mauro<sup>46</sup>: l'opera che è attestata in svariati manoscritti consiste in cinque alfabeti: ebraico, greco, latino, quello del cosiddetto Etico Istro, ed infine la serie runica; ogni alfabeto è preceduto da un paragrafo in cui si accenna al suo inventore o ai popoli che lo hanno usato.

L'attitudine antiquaria anticipata da Venanzio Fortunato, si manifesta anche nei poemi runici<sup>47</sup>, tra i quali può annoverarsi pure un componimento di tipo mnemotecnico, l'*Abecedarium nord[mannicum]* del ms. St. Gallen, Stiftsbibliothek 878 (IX secolo)<sup>48</sup>, o nelle rune inserite negli enigmi del Codice exoniense o in quelle introdotte da Cynewulf nei suoi poemi<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> *Ars Iuliani Toletani episcopi. Una gramática latina de la España visigoda. Estudio y edición crítica* ed. M.A.H. Maestre Yenes (Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos Ser. II, 5). Toledo, 1973, p. 115.

<sup>45</sup> A proposito di questo codice vd. B. Bischoff, *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. II. Die vorwiegend österreichischen Diözesen*. Wiesbaden, 1980, p. 118.

<sup>46</sup> Ed. PL 112, coll. 1579-1584; per questa ed altre simili trattazioni vd. R. Derolez, *Runica Manuscripta cit.*

<sup>47</sup> Ne esistono tre, uno in anglosassone, uno in norvegese e uno in islandese vd., per una recente ed acuta disamina di questo tipo di componimenti, M. Clunies Ross, *The Anglo-Saxon and Norse Rune Poems: a Comparative Study*, «Anglo-Saxon England» 19 (1990), pp. 23-39.

<sup>48</sup> L'*Abecedarium nord[mannicum]* è stato pubblicato, tra gli altri, da K. Müllenhoff-W. Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert* ed. E. Steinmeyer (Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des Mittelalters). Berlin-Zürich, 1964<sup>4</sup>, I, pp. 19-20.

<sup>49</sup> Vd. Page, *An Introduction cit.*, pp. 200-214.

Sono numerosi i manoscritti che contengono alfabeti (ebraico, greco, latino, runico e altri, frutto di invenzione) i cui segni, disposti spesso in un ordine più vicino a quello dell'alfabeto latino che non a quello originario, sono accompagnati dai nomi di ogni lettera e preceduti da brevi introduzioni<sup>50</sup>.

3.1. Con questa interpretazione non si vuole negare che le parole di Venanzio Fortunato riflettano in qualche modo la realtà circostante. Il poeta conosce la scrittura dei Germani di cui ci parla nel poemetto indirizzato a Flavo, dove la contrappone a quelle usate da altri popoli. La sua formazione lo rende particolarmente sensibile ed adatto a notare quanto sia caratteristico della civiltà dei Germani. La sua fanciullezza a Duplavis, vicino a Treviso, era coincisa con la guerra di Belisario contro gli Ostrogoti; la guerra tra Romani e Goti era stata ulteriormente complicata dalla presenza dei Franchi, arruolati da Giustiniano, nel 539. Il poeta era quindi vissuto a Ravenna, nel periodo di Narsete, vincitore dei Goti, e da quando era giunto in Gallia nel 566 aveva avuto una serie di mecenati di varie stirpi germaniche. Fortunato era arrivato alla corte austrasiana di Metz al tempo del matrimonio tra il re franco Sigeberto e la principessa visigota Brunilde (vd. *carm.* VI, 1). Si era spostato in seguito a Parigi alla corte di Cariberto (vd. *carm.* VI, 11) e dopo la morte del re si era stabilito a Poitiers, restando sempre in contatto con i sovrani, con aristocratici e uomini di corte germanici.

Venanzio Fortunato dimostra, in molti passi, un'acuta sensibilità per le differenze etniche e linguistiche (non solo tra latino e germanico, ma anche tra latino e celtico):

nomine Vernemetis voluit vocitare vetustas,  
quod quasi fanum ingens Gallica lingua refert: (I, IX, vv. 9-10)

Incola Bissonnum vocat hunc de nomine prisco (I, XVIII, v. 5)

<sup>50</sup> I manoscritti che contengono la serie runica anglosassone sono stati classificati da E. Seebold, *Die Stellung der englischen Runen im Rahmen der Überlieferung des älteren Futhark*, in *Old English Runes cit.*, pp. 439-569, spec. pp. 519-527. Vd. anche Derolez, *op. cit.*

3.2. I ritrovamenti archeologici testimoniano come la scrittura runica fosse in uso nei luoghi dove viveva Fortunato<sup>51</sup>. Il corpus delle iscrizioni runiche cosiddette 'continentali' comprende, tra l'altro, una serie di documenti che sono stati ritrovati nei territori dell'attuale Francia, Germania, Belgio e Lussemburgo<sup>52</sup>. Svareti reperti con segni runici sono stati rinvenuti in tombe femminili della seconda metà del VI secolo. Tra i più recenti ritrovamenti va segnalata la fibula a disco di Oettingen (scoperta nel 1975) e la fibula a disco di Peigen (scoperta nel 1986), databili entrambe allo stesso periodo. Alla metà del VI secolo risale la fibula a forma di disco di Chéhéry (Ardenne), con un'iscrizione in caratteri runici e latini<sup>53</sup>. Secondo Martin, nel VI secolo, l'antica tradizione runica sarebbe stata rinverdata, nei territori della Francia e della Germania, da un influsso settentrionale<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Ha acquistato progressivamente consistenza la realtà di un *corpus* di documenti runici (frisoni, gotici e tedeschi) che vengono riuniti sotto la denominazione di iscrizioni 'meridionali' o 'continentali'; per la seconda definizione vd. K. Düwel, *Kontinentale Runeninschriften*, in *Old English Runes cit.*, pp. 271-286, p. 272. Il corpus individuato da Düwel comprende 70-75 iscrizioni, per cui vd. U. Schnall, *Bibliographie der Runeninschriften. II Die Runeninschriften des europäischen Kontinents*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, III, 80. Göttingen, 1973; vd. anche K. Düwel, *Runenkunde* (Sammlung Metzler, 72). Stuttgart, 1983<sup>2</sup>, pp. 39-43. A proposito della definizione 'iscrizioni meridionali', nel volume di W. Krause-H. Jankuhn, *Die Runeninschriften im älteren Futhark*. I Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, III, 65. Göttingen, 1966, p. 277, si legge: «Mit der Bezeichnung südgermanisch sind hier diejenigen Sprachen gemeint, die sich in der Karolingerzeit zu dem Oberbegriff "deutsch" zusammenschlossen»; per una più attenta valutazione di questo gruppo di iscrizioni runiche vd. M. Meli, *Alamannia runica. Rune e cultura nell'alto medioevo*. Verona, 1988 e S. Opitz, *South Germanic Runic Inscriptions in the Older Futhark: Notes on Research*, in *Germanic Dialects cit.*, pp. 459-470.

<sup>52</sup> W. Krause-H. Jankuhn, *Die Runeninschriften im älteren Futhark cit.*, n. 139-167, ma anche n. 6 (la fibula di Charnay): secondo Krause la fibula stessa è franca oppure alemanna, ma l'iscrizione ha caratteristiche del germanico orientale.

<sup>53</sup> Düwel, *Kontinentale Runeninschriften cit.*, pp. 277-278 e 282-283.

<sup>54</sup> M. Martin, *Die Runenfibeln aus Bülach Grab 249. Gedanken zur Verbreitung der Runendenkmäler bei den Westgermanen*, in *Festschrift Walter*

Si deve rilevare come le iscrizioni runiche cosiddette 'continentali' presentino due caratteristiche che contraddistinguono la produzione letteraria di Fortunato. Düwel sottolinea, tra le peculiarità di tali iscrizioni, la loro attinenza quasi esclusiva con la sfera del privato e del femminile, due ambiti privilegiati dal poeta<sup>55</sup>. Ancora più importante, per la valutazione dei versi in esame, è però un'altra affermazione di Düwel, relativa alla diffusione della scrittura runica nei territori merovingi, e cioè che «für den südgermanischen Bereich [...] müssen wir eher mit zufälliger und unvollständiger Aneignung und Beherrschung der Runenschrift rechnen»<sup>56</sup>.

3.3. Va anche ricordato come Venanzio Fortunato viva in un momento e in un luogo, come la Gallia merovingia, dove il sistema linguistico latino e quello germanico dovevano inevitabilmente interferire. Kloos ha rilevato come alcune iscrizioni latine di età merovingia presentino un duc-tus runico<sup>57</sup>. Il re Chilperico (561-584), che è uno dei mecenati del poeta, cerca di mettere in atto, in questi anni, una riforma ortografica<sup>58</sup> che mira a modificare la scrittura

*Drack zu seinem 60. Geburtstag* ed. K. Stüber-A. Zürcher. Zürich, 1977, pp. 120-128, spec. pp. 124-126 (si tratta della prima iscrizione runica proveniente dal territorio dell'attuale Svizzera); Düwel, *Kontinentale Runeninschriften cit.*, pp. 282-283.

<sup>55</sup> Düwel, *Kontinentale Runeninschriften cit.*, pp. 285-286; vd. anche Opitz, *op. cit.*, p. 464, il quale nota come le iscrizioni runiche di questa area «do not represent public epigraphy and cannot».

<sup>56</sup> Düwel, *Kontinentale Runeninschriften cit.*, p. 286; vd. anche Opitz, *op. cit.*, p. 468, dove scrive che «Despite indications for the popular use of writing the south Germanic inscriptions were obviously rare possessions».

<sup>57</sup> R.M. Kloos, *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters*. Darmstadt, 1980, pp. 117-118; vd. anche idem, *Die deutschen Inschriften. Ein Bericht über das deutsche Inschriftenunternehmen*, «Studi medievali» 3<sup>a</sup> serie 14 (1973), pp. 335-362.

<sup>58</sup> Di tale tentativo di riforma ci parla Gregorio di Tours nel *Liber Historiae Franconum* V., 44: «Addit autem et litteras litteris nostris, id est ω, sicut Graeci habent, ae, the, uui, quarum characteres hi sunt [...]» *Gregorii Episcopi Turonensis Historiarum Libri X* ed. B. Krusch-W. Levison (M.G.H., Script. Rer. Mer., I, 1). Hannover, 1951, p. 254.

latina «nach den Erfordernissen des germanischen Phonem-bestandes»<sup>59</sup>.

4.1. Il poemetto in esame non rappresenta il solo caso in cui Venanzio Fortunato mostra di osservare attentamente i modi in cui si scrive, i supporti della scrittura ed i mezzi usati per scrivere. Molto vicino al componimento indirizzato a Flavo è il carme XXXI in appendice:

In brevibus tabulis mihi carmina magna dedisti,  
 quae vacuis ceris reddere mella potes;  
 multiplices epulas per gaudia festa ministras,  
 sed mihi plus avido sunt tua verba cibus:  
 versiculos mittis placido sermone refectos  
 in quorum dictis pectora nostra ligas.  
 omnia sufficiunt aliis quae dulcia tractas,  
 at mihi sinceros det tua lingua favos<sup>60</sup>.

Il poeta allude alla cera che veniva spalmata sulle tavolette di legno e che veniva quindi graffita con lo stilo. In questo caso con *tabulae* si allude alle tavolette lignee, incerate su una faccia, che erano ancora in uso nel VI secolo. Tavolette di questo tipo, risalenti al VI/VII secolo e contenenti frammenti dei salmi 30-32, sono state ritrovate in un 'bog' dell'Irlanda settentrionale all'inizio di questo secolo<sup>61</sup>.

L'accostamento del cibo al nutrimento, che può venire dalla lettura di uno scritto, ritorna pure altrove:

'Dulcibus alloquiis quae fabula fertur in aure?  
 si mihi iam placidas mensa benigna tenet,  
 placatos animos tabula redeunte notate,  
 prodat ut affectum littera picta manu. (App. X, vv. 1-4)

<sup>59</sup> W. Sanders, *Die Buchstaben des Königs Chilperich*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» 101 (1972), pp. 54-84, p. 83.

<sup>60</sup> Leo, *ed. cit.*, p. 290 (vv. 1-8).

<sup>61</sup> Le tavolette, ritrovate nello 'Springmount Bog', presso Clough (Co. Antrim), sono conservate ora al Museo Nazionale di Dublino; vd. E.A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores. Supplement*. Oxford, 1971, n. 1684.

Anche in tale componimento il poeta usa il verbo *pingere* (*littera picta*). La parola *littera* ricorre spesso nell'accezione di 'scritto, componimento':

plane hoc quod superest solvat vel epistula currens:  
littera, quod facerem, reddat amore vicem. (VII, xxv, vv. 17-18)

in altri casi, con *litterae*, si allude ai caratteri della scrittura:

Corde iucundo, calamo venusto  
litteras mittis cupiente voto, (IX, vii, vv. 1-2)

*Littera* viene usata anche al diminutivo:

si non possum oculis, vos peto litterulis. (IX, xiii, v. 6)

Altre volte il poeta usa metonimicamente *apex*:

qui modo mitto apices, te rogo mitte pices. (VII, xxv, v. 26)

Si noti come Fortunato, nel componimento a Flavo, eviti di usare sia *littera* che *apex* nel senso di 'lettera dell'alfabeto'. La parola *pagina* 'foglio (di papiro)' e quindi 'scritto' ricorre svariate volte nella sua poesia, dove è usata pure per alludere alle sue composizioni poetiche:

obtineat supplex modo pagina missa salutis, (III, xxv, v. 7)

fotus amicitiae te ut pagina saepe requirat; (VII, xviii, v. 7)

ut faceret tecum pagina missa loqui. (VI, ix, v. 18)<sup>62</sup>

La *pagina* si identifica di volta in volta con il componimento; viene inviata sovente ad un destinatario lontano, la pagina

<sup>62</sup> Vd. anche «si non ipse adii, te pagina missa salutet» (IX, xii, v. 3); «inpenso affectu me pagina vestra requirat» (IX, xii, v. 7); «Quas mihi porrexit modo pagina missa querellas», (VII, iii, v. 1); «Supplicibus votis referat mandata salutis/matribus ac dominis pagina missa loquens», (App. XXV, vv. 1-2).

scritta parla. Talora pagina e componimento coincidono, in altri casi vengono contrapposti:

pagina si brevis est, non est brevis ardor amantis, (V, viii, v. 7)

carmina plura tibi pagina nostra daret. (VII, xvii, v. 2).

Talvolta sono i versi stessi a diventare un oggetto:

Pignus amicitiae ...  
versibus exiguis ... habe, (III, xxviii, vv. 1-2)

Suscipe versiculos ... pignus amantis, (III, xxix, v. 1)

Sono frequenti le rappresentazioni impressionistiche della scrittura, come qualcosa di fisso, ma non di imperituro:

per undas mobiles fixa mihi littera nuntiaret (pref. al L. V, p. 102, 1)

Le immagini sono in qualche caso stereotipate come quella del cuore paragonato ad un arca libraria:

dogmata corde tenens plenus velut arca libellos, (IV, xvi, v. 13)

Venanzio Fortunato dimostra un forte senso del ruolo e del valore dei libri:

felices quarum Christi contingit amore  
vivere perpetuo nomina fixa libro! (VIII, iii, vv. 37-38)<sup>63</sup>

Se in questi versi il poeta allude al libro che custodirà in eterno i nomi dei beati, altrove Fortunato parla di libri in quanto dato reale, oggetto di studio, di scambio e di dono. Ne parla anche in tono ironico, in un poemetto dedicato ad un cuoco:

nec tantum codex quantum se caccabus effert, (VI, viii, v. 19)

<sup>63</sup> Vd. anche «nomen perpetuo scribitur inde libro». (VIII, iii, v. 260); «Pectore vena loquax, mundano culta sapore/venit ad aeternos lingua colenda libros» (App. XXXII).

Nei componimenti si menziona spesso una *charta*, cioè un foglio di papiro usato per scrivere e, per metonimia, uno scritto, un libro, una poesia o una lettera.

scripta tuis digitis hoc mihi charta refert? (VI, v, v. 284)

tres amor unus habet, nos quoque charta liget. (VII, XIX, v. 12)

munera quae portet, charta canister erit. (App. XXVI, v. 6)

Nell'ultimo caso, la *charta* su cui il poeta scrive i suoi versi viene paragonata al canestro nel quale avrebbe messo gli altri doni, le mele. È il mezzo con cui i versi giungono a Radegonda e ad Agnese: i *tria munera* (v. 3) sono i tre distici che formano il componimento. Si rileva la stessa consapevolezza della differenza tra il messaggio poetico e quanto lo contiene, tra i versi e il loro supporto, che si legge nel poemetto per Flavo. Lo scritto, al pari del canestro, è un 'contenitore' delle parole, che permette loro di arrivare a destinazione, in una civiltà che, anche per i Germani, non è più e soltanto del parlato<sup>64</sup>.

La parola *charta* e una serie di termini legati alla scrittura ricorrono in un altro poemetto:

docta tenens calamos, apices quoque figere filo,  
quod tibi charta valet hoc sibi tela fuit. (IV, xxviii, vv. 9-10)

I versi citati sono tratti dall'epitaffio per Eusebia, dove la metafora dello scritto, che si sostituisce al pianto, sostiene l'intero componimento, a partire dai primi versi:

Scribere per lacrimas si possent dura parentes,  
hic pro pictura littera fletus erat. (vv. 1-2)

Fortunato parla qui dei segni della scrittura: *apices* (*litterarum*) 'i tratti delle lettere dell'alfabeto'<sup>65</sup>, ma non menziona mai, in nessun altro suo componimento, le rune.

<sup>64</sup> Per la 'Buchmetaphorik' vd. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern-München, 1984<sup>10</sup>, pp. 312-314 e pp. 330-331.

<sup>65</sup> Per *apex* vd. pref. al L. V, p. 102, 6; carm. V, xv, v. 6; VI, I, v. 8; VII, I, v. 38, etc.

In riferimento alla scrittura Fortunato usa sia *pingere* che *repingere* (*Vita S. Martini* I, v. 171 e v. 245)<sup>66</sup>. Lat. *pingere* vale 'dipingere', ma anche 'tracciare, istoriare, decorare' e quindi 'scrivere' e tale valore assume, nella sua produzione, anche il verbo *pigmentare*:

bibentem se potius quam legentem fere per singulos apices pigmentato affamine inebriatura dives pauperem propinavit (pref. al L. V; p. 102, 5-6)

Con *pingere*, *pingere versus* si allude a tutti i tipi di scrittura, anche all'atto stesso dello scrivere, che il poeta, alticcio, non è in grado di compiere:

nec valui facile libera verba dare.  
non digitis poteram, calamo neque pingere versus;  
fecerat incertas ebria Musa manus (XI, xxiii, vv. 6-8)

L'impiego del verbo *pingere*, quindi, usato nel componimento indirizzato a Flavo per descrivere il messaggio tracciato in caratteri 'barbari', non può considerarsi esclusivo, né essere portato a sostegno di una descrizione, da parte del poeta, del procedimento per cui le rune sarebbero state colorate — inevitabilmente — di rosso.

Il lessico scrittorio che Venanzio Fortunato usa così frequentemente trova un confronto in una serie di *probationes pennae*, molto più tarde, raccolte da Bischoff, quali:

Disce, puer, tabulis, quo possis scribere kartis.  
Iam, dilecte puer, penna sit pinger<e> notas.  
Pinge, precor, similes apicum, mi pusio, formas<sup>67</sup>.

Anche queste frasi, lungi dal rappresentare l'espressione personale di un amanuense, non fanno che ripetere all'infinito immagini e sintagmi stereotipati.

<sup>66</sup> Sui composti con il prefisso *re-* vd. Meneghetti, *op. cit.*, p. 283.

<sup>67</sup> B. Bischoff, *Elementarunterricht und Probationes Pennae in der ersten Hälfte des Mittelalters*, in *Classical and Mediaeval Studies in Honor of E.K. Rand*. New York, 1938, pp. 9-20, rist. nei suoi *Mittelalterliche Studien*. Stuttgart, 1966, I, pp. 74-87, citazioni a pp. 86-87.



5. La differenziazione tra la scrittura latina (e gli altri tipi di scrittura) e quella germanica, di cui il poeta fa parola solo nel poemetto per Flavo, fa parte di un più vasto tema che pervade l'intera opera di Venanzio Fortunato, quello del confronto tra romanità e barbarie<sup>68</sup>, un dualismo che si può superare, armonizzare, come dimostra il poeta nel suo panegirico per il re Cariberto. I versi in esame rappresentano quindi anche, come dimostra la presenza dell'aggettivo *barbarus*<sup>69</sup>, un'ulteriore variante di un tema più ampio. La coscienza di vivere in una società che vede una contrapposizione tra Germani e Romani è una costante della produzione poetica di Fortunato, come testimonia la prefazione agli undici libri di carmi, dove si ritrova buona parte degli elementi che diversificano le due culture:

Quid inter haec extensa viatica consulte dici potuerit, censor ipse mensura [...] ubi mihi tantundem valebat raucum gemere quod cantare apud quos nihil disparat aut stridor anseris aut canor oleris. sola saepe bombicans barbaros leudos arpa relidens; ut inter illos egomet non musicus poeta, sed muricus deroso flore carminis poema non canerem, sed garrirem. quo residentes auditores inter acernea pocula salute bibentes insana Baccho iudice debaccharent<sup>70</sup>.

La rappresentazione, studiata e complessa, contiene molti dei topoi della giustapposizione tra barbari e Romani. I due popoli vengono caratterizzati in modo antinominico, ma c'è chi, come il sovrano che sa padroneggiare due lingue, incarna due civiltà

<sup>68</sup> Sul confronto tra romanità e barbarie e la sua evoluzione vd. B. Luiselli, *Storia culturale dei rapporti tra mondo romano e mondo germanico* (Biblioteca di Helikon, 1), Roma, 1992, spec. pp. 135-150, 394-406 e 579.

<sup>69</sup> L'atteggiamento di Fortunato viene paragonato a quello di altri poeti latini da J. Szövérfy, *À la source de l'humanisme chrétien médiéval: «Romanus» et «Barbarus» chez Venance Fortunat*, *Ævum* 45 (1971), pp. 77-86; vd. inoltre i lavori citati dallo studioso alla nota 2, p. 77. Le mie conclusioni contrastano con quelle raggiunte da Szövérfy.

<sup>70</sup> Leo, *ed. cit.* p. 2, 10-16. La frase «apud quos nihil disparat aut stridor anseris aut canor oleris» è modellata su Properzio, *Eleg.* II, xxxiv, vv. 83-84 «ore canorus / anseris indocto carmine cessit olor.» vd. Sven Blomgren, *De Venantio Fortunato Vergilii aliorumque poetarum priorum imitatore*, *«Eranos»* 42 (1944), pp. 81-88, pp. 85-86.

hinc cui barbaries, illinc Romania plaudit:  
diversis linguis laus sonat una viri. (VI, II, vv. 7-8)<sup>71</sup>

Scrive il poeta a proposito del re Cariberto, riproponendo il tema della diversità tra le lingue, a cui Venanzio Fortunato sembra particolarmente attento, e che verrà ripreso anche più avanti:

cum sis progenitus clara de gente Sigamber,  
flore in eloquio lingua Latina tuo.  
qualis es in propria docto sermone loquella,  
qui nos Romanos vincis in eloquio? (VI, II, vv. 97-100)

Il poeta celebra i meriti dei Germani illustri di cui vanta l'amicizia, li addita alla pubblica lode, ma non può ancora fare a meno di stupirsi del fatto che un 'barbaro' non si comporti come tale:

quod nullus veniens Roman gente fabrivit,  
hoc vir barbarica prole peregit opus (II, VIII, vv. 23-24)

Lo stesso motivo è ancora più evidente nell'epitaffio per Vilituta, moglie di Dagaulfo, dove si accostano i due aggettivi *romanus* e *barbarus*:

sanguine nobilium generata Parisius urbe  
Romana studio, barbara prole fuit.  
ingenium mitem torva de gente trahebat:  
vincere naturam gloria maior erat. (IV, xxvi, vv. 13-16)<sup>72</sup>

Dalla familiarità con le corti merovinge di Sigeberto e Brunilde di Austrasia e di Chilperico e Fredegonda di Neustria viene a Venanzio Fortunato un'acuta consapevolezza dei rivolgimenti introdotti dall'incontro tra due culture così diverse, di cui egli rimane uno spettatore, un bardo, che continua a poetare, restando fedele alla tradizione latina, nelle forma e nei contenuti, nelle formule e nei temi.

<sup>71</sup> Sul valore di *Romania* in questo passo vd. Curtius, *op. cit.*, p. 51.

<sup>72</sup> Gli stessi motivi ritornano più avanti (v. 14) nello stesso componimento e, ancora, ad esempio, nei carmi. II, VIII, v. 23; IV, xxvi, v. 6; VI, II, v. 7; VI, II, v. 97; VII, VIII, v. 63; VII, VIII, v. 69; IX, xvi, v. 19; App. II, v. 83.

LE SOTTOSCRIZIONI GOTICHE  
NEL DOCUMENTO PAPIRACEO DI NAPOLI\*

di  
RAFFAELLA DEL PEZZO  
Napoli

1. La carta, redatta a Ravenna nel 551, in cui il latino è intervallato da quattro sottoscrizioni in gotico, è l'unico documento esistente a Napoli che tramandi un sia pur breve testo 'germanico'.

Conservato per lungo tempo nell'Archivio della SS. Annunziata, un'istituzione benefica che annoverava tra i vari compiti anche quello di accogliere i trovatelli, fu trasferito nel 1804, per ragioni di sicurezza, nella Regia Biblioteca di Napoli ove, come emerge dal verbale del consiglio di amministrazione del 15.6.1804<sup>1</sup>, fu posto in quella teca di legno in cui è situato attualmente. In un primo tempo si trattava solo di una cornice con vetro ma allorché il Massmann nel 1834 venne a Napoli per curare l'edizione del papiro, avendo notato che l'umidità della parete ne deteriorava i margini, già danneggiati per essere stati maldestramente cuciti su un drappo di raso bianco, fece in modo che dietro la teca fosse aggiunto un pannello di legno.

La dott.ssa Guerrieri, già direttrice della Biblioteca Nazionale di Napoli, afferma che il papiro è stato *offerto* alla Regia Biblioteca<sup>2</sup>, mentre presso l'Archivio dell'Annunziata si sostiene invece che esso vi sia stato *depositato pro tempore*

\* Comunicazione tenuta in occasione del XIX convegno dell'A.I.F.G. su «Scrittura e testo nel mondo germanico», Napoli, 28-29 maggio 1992.

<sup>1</sup> Cf. Ms. IX A A 43 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>2</sup> Cf. G. Guerrieri, *La Biblioteca nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli*, Ricciardi, Milano/Napoli 1974, p. 17.

per motivi precauzionali, cosa che sembrerebbe avvalorata da una dichiarazione conservata presso l'Archivio stesso<sup>3</sup>.

Il documento è stato più volte edito e commentato<sup>4</sup>, tuttavia due aspetti mi sembrano meritare qualche ulteriore riflessione: il primo, di tipo antiquario, riguarda l'epoca e le circostanze che ne causarono il trasferimento a Napoli; il secondo, invece, concerne le differenze testuali e formali esistenti tra le quattro sottoscrizioni gotiche<sup>5</sup>.

2. Circa il primo punto le mie ricerche mi hanno consentito solo di formulare delle ipotesi, visto che non è stato possibile rintracciare la documentazione allegata al papiro forse in conseguenza dei vari spostamenti a cui esso è stato sottoposto.

Nel convento dell'Annunziata, costruito nel XIV secolo su una struttura preesistente, sono custoditi documenti che risalgono fino al Mille, senza contare quelli andati distrutti in incendi e catastrofi varie. All'istituzione venivano donati infatti da ogni parte d'Italia, assieme a cospicui lasciti, doni di ogni genere, comprese biblioteche con fondi manoscritti<sup>6</sup>.

Stando ad una diceria del personale dell'Annunziata il papiro proverrebbe dal Monastero di Montevergine, ma questa testimonianza orale, per quanto probabile, non può essere accolta senza ulteriori conferme e purtroppo dall'Archivio del convento di Montevergine, trasferito attualmente a Mercogliano, non risulta che l'istituzione abbia mai posseduto questo documento.

<sup>3</sup> Documento esistente presso l'Archivio dell'Annunziata in cui i sigg. Andrea Belli e Antonio Perrotti dichiarano di «aver ricevuto in deposito dal sig. Marchese di S. Agapito, Sov. della S. Casa della Nunziata, il papiro che esisteva in quest'Archivio. 20 Giugno 1804».

<sup>4</sup> G. Marini, *I papiri diplomatici raccolti e illustrati*, Roma 1805, pp. 180-83 e 345-50. L'edizione più recente è quella di J.O. Tjäder, *Die nichtliterarischen lateinischen Papyri Italiens aus der Zeit 445-700*, Lund 1970. Per la bibliografia cf. F. Mossé, «*Mediaeval Studies*» 12 (1950), pp. 267-68.

<sup>5</sup> Il testo utilizzato per le citazioni dei documenti è quello di W. Streitberg, *Die Gotische Bibel*, 6<sup>a</sup> ed., Heidelberg 1971, pp. 479-480.

<sup>6</sup> G.B. D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progressi della SS. Casa dell'Annunziata*, Napoli 1882, p. 376. Cf. anche Iannitto, *Gli Archivi per la storia di Napoli - La Casa Santa dell'Annunziata*, Guida, Napoli 1990.

L'ipotesi tuttavia non appare del tutto infondata, considerato che tra la sede Arcivescovile di Ravenna, luogo d'origine del papiro, e il convento di Montevergine sono intercorsi in epoca medievale intensi rapporti: tanto per dirne una il firmatario di una donazione fatta nel 1304 dall'imperatore Enrico IV, re di Sicilia, al Monastero di Montevergine è un certo *Willelmus Archiepiscopus Ravennas*<sup>7</sup>.

Con una Bolla di Leone X del 1515<sup>8</sup>, inoltre venne decretato che il Monastero di Montevergine fosse aggregato alla Casa della Annunziata, annessione che in effetti durò alcuni secoli.

Da queste due notizie si può intravedere un anello di congiunzione tra Ravenna, Montevergine e la Casa dell'Annunziata di Napoli: il documento, custodito nell'Archivio della Chiesa di S. Anastasia di Ravenna che, in seguito ai provvedimenti politici e religiosi emanati da Giustiniano contro l'arianesimo, fu riconsacrata al culto cattolico<sup>9</sup>, sarebbe stato portato prima a Montevergine e successivamente, cioè dopo il 1515, trasferito alla Casa dell'Annunziata che, sulla base della Bolla di Leone X, era legittimo proprietario del convento di Montevergine e di quanto esso possedeva.

È accertato in ogni caso che il documento nel 1745 si trovava presso l'Archivio dell'Annunziata, allorché viene descritto nel V volume del *Vetusto Calendario Napoletano* dal Sabbatini D'Anfora<sup>10</sup>, una raccolta in otto tomi di notizie inconsuete sui santi festeggiati nel calendario liturgico.

Al capitolo XXVII, nel ricordare la passione di Santa Anastasia viene menzionata la chiesa di Ravenna dedicata alla santa da cui proviene un papiro conservato a Napoli. Segue il primo tentativo di trascrizione delle sottoscrizioni gotiche di cui «se ne dee gloria al dottissimo nostro Amico D. Scipione di Cristoforo il quale essendo praticissimo di

<sup>7</sup> D'Addosio, *op. cit.*, p. 377.

<sup>8</sup> Id., pp. 374-75.

<sup>9</sup> Cf. G. Restelli, *Sopravvivenze della cultura gotica in Italia*, «RIL», 115 (1981), p. 215.

<sup>10</sup> L. Sabbatini D'Anfora, *Il vetusto calendario napoletano*, vol. V, Napoli 1745, pp. 100-106.

Caratteri antichi lo ha di sua propria mano trascritto. Cosa che è stata da molti desiderata, ma per difficoltà di Caratteri non ancora eseguita» (p. 101). Il «dottissimo amico» incontrò probabilmente qualche difficoltà, sta di fatto che le lettere e le parole per lui illeggibili o difficilmente decifrabili vengono sostituite con puntini mentre nella suddivisione delle parole non si tiene quasi mai conto della struttura della lingua gotica ma si tenta piuttosto di rifarsi alle desinenze latine.

*alamodaunsaramma* (I sott., 2° e 3° rigo), ad esempio viene separato in: *ala modauns aramma*;  
*gahlaibimunsaraim* (II sott., 3° rigo): *gahlaibimuns araim*.

Qualche anno più tardi il lavoro del Sabbatini viene menzionato nel tomo IV dell'opera *Italicae historiae Scriptores*, di F.S. Asseman<sup>11</sup> il quale ripropone solo la prima sottoscrizione.

Come è noto, la prima edizione completa del papiro con note e glossario dei nomi propri è quella del Massmann (1837)<sup>12</sup>, il quale trascorse a Napoli un lungo periodo, per dedicarsi a questo lavoro.

3. Essendo la stessa formula ripetuta, sia pure con qualche variante, per quattro volte, le integrazioni di lettere o di parole poco leggibili sono facilitate dal confronto con le altre parti. Le edizioni successive, quindi, non divergono rispetto a quella del Massmann, se non per un maggior numero di lettere integrate, poiché divenute con gli anni meno visibili.

I maggiori danni subiti dal papiro sono dovuti al fatto che in un primo tempo esso era stato arrotolato in una custodia e poi cucito su un drappo di raso bianco (alcune lettere sono parzialmente ricoperte dai punti).

Attualmente il documento, esposto nella sala dei manoscritti rari della Biblioteca Nazionale di Napoli, non presenta

<sup>11</sup> J.S. Asseman, *Italicae historiae scriptores*, II, Romae 1751, p. 213.

<sup>12</sup> H.F. Massmann, *Frabauhtabokos oder die gotischen Urkunden von Neapel und Arezzo*, München 1837, pp. 13-16.

ulteriore sgretolamento dei margini o altri deterioramenti rispetto al facsimile inserito nell'edizione del Massmann, tuttavia alcune lettere appaiono molto più scolorite, forse a causa della luce, sia pure indiretta, che lo colpisce.

Le quattro sottoscrizioni, che qualche anno fa Piergiuseppe Scardigli<sup>13</sup>, ha sottoposto ad accurata analisi, esaminandole anche in riferimento al testo latino di cui sono parte integrante, consistono nella ripetizione della stessa formula di cui varia solo il nome e la qualifica del testimone<sup>14</sup>. Esse sono disposte su quattro righe di cui l'ultima è più breve.

I sott. 1° rigo:

*Ufm<el>ida handau meinai*: nel papiro si legge solo *ufmida* e qui il confronto con le altre tre sottoscrizioni, in cui appare *ufmelida* (il verbo *meljan* è adoperato nella Bibbia per 'scrivere') non lascia altra soluzione che invocare per le due lettere (*el*) mancanti il classico errore dell'amanuense, a meno che non si voglia ipotizzare una forma abbreviata dovuta all'influenza del lat. *suprascriptis* o *suprascriptae* che nel papiro vengono sempre abbreviate in *sstis* o *ss*.

Secondo Massmann<sup>15</sup> Ufitahari, il testimone di questa sottoscrizione, doveva essere il più vecchio dei quattro e, di conseguenza, la sua scrittura si presenta più incerta.

In questa prima formula il verbo è situato prima del complemento, in analogia ad altri costrutti sintattici del gotico classico (cf. Filem 19: *ik Pawlus gamelida meinai handau*).

Nelle altre tre sottoscrizioni invece *handau meinai ufmelida* ricalca l'ordine degli elementi delle formule latine (*manibus nostris... subscripsimus*).

La parola *diakaunus*, resa col digramma *au* nelle Epistole

<sup>13</sup> P. Scardigli, *I papiri ravennati Tjäder 34 e +8*, in *Miscellanea Tocchi*, Roma 1969, pp. 16-48, rist. in *Die Goten-Sprache und Kultur*, Beck, München 1973, pp. 269-290.

<sup>14</sup> Sui nomi e la qualifica dei firmatari, detti *spodei* cf. G. Marini, *op. cit.*, p. 348 e P. Diels, *Die "Spodei" der Gotenkirche in Ravenna (Zur Urkunde von Neapel)*, in *Festschrift für Th. Siebs*, Hildesheim 1933, rist. New York 1977, pp. 15-16.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 16.

(Tim. 3,8,12), presenta nel nostro testo in due casi (I e III sott.) la forma *diakuna* e negli altri due (II, IV) la forma *diakona*, mentre nel documento di Arezzo è abbreviata in *dkn*<sup>16</sup>.

In questo caso il ricorso al lapsus non regge; sarebbe strano infatti che due diversi sottoscrittori abbiano commesso lo stesso errore. P. Scardigli<sup>17</sup> mette in rilievo come *diakaunus* provenga da un'area maggiormente influenzata dalla cultura e quindi dalla grafia greca, mentre *diakuna* e *diakona* sono utilizzati in un ambito più vicino alla cultura latina. Si tratta quindi di consuetudini grafiche diverse e non di veri e propri errori.

L'oscillazione *u/o* è dovuta, a mio parere, anche al fatto che il punto di articolazione delle due vocali nell'ostrogoto doveva essersi ravvicinato tanto da renderle in alcuni casi intercambiabili: cf. *Lukas* che appare come *Lokan* nel ms. di Alcuino.

Del resto già il gotico biblico presenta delle varianti analoghe: cf. Mc 11,32 *uhtedun* in luogo di *ohtedun*; Lc 20,18 *gakrotuda* per *gakrutoda*.

La parola *skilliggs*, assente nella Bibbia, ove i vari tipi di moneta sono espressi con *skatts*, *sikel*, *silubr*, *daila*, compare nel papiro otto volte sempre all'accusativo plurale<sup>18</sup>.

Nelle prime due sottoscrizioni la forma è *skilliggans*. Al

<sup>16</sup> Questa voce, appartenente in origine ai temi in *-u-*, presenta nel nostro testo la terminazione dat. singolare dei temi in *-a-* (*diakun/diakona*). K. Gaebeler, *Die griechischen Bestandteile der gotischen Bibel*, «ZfdPh» 43 (1911), pp. 1-118, considera questa forma una spia del passaggio dai temi in *-u-* a quelli in *-a-*, mentre E.A. Ebbinghaus, *Gothic \*diakaunus and \*diakon*, «General Linguistics», 22 (1982), pp. 192-3, sostiene che la voce è pervenuta in gotico due volte: una prima volta dal greco *διάκωνος* si sarebbe avuto un tema in *-u-* *\*diakaunus* e in un secondo momento dal lat. *diacon* si sarebbe avuta la forma *\*diacon*.

<sup>17</sup> *Lingua e storia dei Goti*, Firenze 1964, p. 187.

<sup>18</sup> Sull'etimologia di *\*skilliggs* sono state avanzate varie proposte: cf. P. Personn, *Etymologisches*, «ZVS», 33 (1893), p. 286; E. Schröder, *Studien zu den deutschen Münznamen*, «ZVS», 48 (1918), p. 254; C.J.S. Marstrand, *Une correspondance germano-celtique*, «Videnskapselskabets Skrifter» II, 2 Christiania 1924, 26; A. Stender Petersen, *Slavisch-germanische Lehnwortkunde*, Göteborg 1927, p. 380; V. Bröndal, *Substrat et emprunt en roman et en germanique*, Copenhague-Bucarest 1948, p. 160.

3° rigo della terza sott. è visibile solo *..gans* ma tutti<sup>19</sup> compreso Tjäder<sup>20</sup>, sulla base delle due precedenti sottoscrizioni, emendano in *skilliggans*. Nella IV formula invece troviamo al 2° rigo *skillingans* e al 4° *skilligans*.

P. Scardigli<sup>21</sup> spiega questa forma «come l'allontanamento su suolo italiano della consuetudine grafica di imitazione greca *gg* per *ng*», ipotesi molto convincente, data la situazione degli Ostrogoti in Italia. Queste varianti tuttavia denotano anche come i quattro testimoni, o *bokareis*, non essendo scribi di professione, restano indecisi di fronte a grafemi o a parole a loro poco note. Anche nel documento di Arezzo infatti lo stesso termine è vergato *skilliggans*<sup>22</sup>.

Questa esitazione appare ancora più evidente nella quarta sottoscrizione in cui, Wiljarip, sembra quasi sforzarsi a rendere la prima volta la parola nella sua forma fonetica *skillingans*, mentre nel secondo caso elimina del tutto la nasale velare e verga la parola *skilligans*.

Un altro errore in cui incorre il nostro sottoscrittore è riscontrabile al IV rigo: *wairp ize saiwe* si differenzia dal *wairp pize saiwe* delle altre tre attestazioni.

È un caso di sandhi<sup>23</sup>, oppure una semplificazione involontaria, ma non del tutto scorretta sotto il profilo morfologico, della formula ripetuta mnemonicamente?

L'amanuense avrebbe sostituito il pronome possessivo *ize* con l'articolo determinativo al gen. plur. *pize*.

Wiljarip quindi è dei quattro il meno abile, quello che conosce meno esattamente la formula che sta vergando, o almeno ha delle incertezze sulla sua precisa formulazione e sulla esatta resa grafica di alcuni fonemi.

<sup>19</sup> Cf. Massmann, *op. cit.*, p. 14 e Streitberg, *op. cit.*, p. 480.

<sup>20</sup> Cf. Tjäder, *op. cit.*, p. 102.

<sup>21</sup> Piergiuseppe Scardigli, *Lingua e storia dei Goti*, cit., p. 189.

<sup>22</sup> J.O. Tjäder, *Note per l'interpretazione del misterioso 'huggis' nel pap. Marini 118*, P. Tjäder + 8, in *Miscellanea A. Campana*, a c. di G. Billanovich, M. Ferrari, G. Pozzi, 'Medioevo e Umanesimo' 45, Padova 1981, p. 776, ritiene che nel Documento di Arezzo la presenza di tre *g* in *killiggans* sia dovuta alla divisione della parola su due righe: *killigg - ggans*.

<sup>23</sup> Esempi di sandhi si incontrano spesso anche nella *Skeireins*; cf. I foglio: *jas sauþ guda* mentre in Ef 5,2: *jah sauþ guda*; e ancora I foglio: *jan ni þanaseiþs*.

Il sintagma *mip gahlaibaim unsaraim*, che nella III sottoscrizione varia in: *mip gahlaibim unsaraim*, pone ulteriori interrogativi<sup>24</sup>.

Nella Bibbia \**gahlaiba* è un maschile in *-n*, impiegato all'acc. sing. *gahlaiban* (Filippesi 2,25) e al dat. plur. *gahlaibam* (Giov. 11,16).

*Gahlaibaim* invece presenta la desinenza pronominale *-aim* degli aggettivi forti al dat. plur. e pertanto Streitberg<sup>25</sup> lo fa risalire ad un agg. in *-a* \**gahlaifs*, ipotesi questa poco convincente. La frase infatti richiede l'impiego di una forma sostantivale e non aggettivale, inoltre tutti i collettivi gotici iniziati per *ga-* appartengono ai maschili in *-n*: *gaarbja*, *gabaurgja*, *gadaila*, *gajuka*, *gasinþja*, *gawaurstwa* ecc..

La presenza nel documento della variante *gahlaibim* potrebbe far pensare ad un passaggio di *gahlaiba* dai temi in *-a* a quelli in *-i*<sup>26</sup> ma questa soluzione è poco credibile, sia perché la forma *gahlaibim* è attestata una sola volta su quattro, ma soprattutto perché di norma dovrebbero essere i temi *-i-* a slittare in quelli in *-a-* e non viceversa.

Le desinenze del plurale rivelano nel gotico postwulfiano qualche incertezza, sintomo di quell'erosione che colpirà in seguito il sistema flessivo delle lingue germaniche e romanze.

Nella *Skeireins*, ad esempio, tre aggettivi presentano al dat. plur. una flessione anomala: nei sintagmi *us missaleikom wistim* (II, 21), *judaiwiskom ufarraineim* (III, 9) e *sintei-nom daupeinim* (III, 10) gli aggettivi sono flessi nella forma debole, pur non essendo preceduti da articolo<sup>27</sup>. Non è

<sup>24</sup> P. Scardigli, *I papiri ravennati*, op. cit., pp. 31-32 esamina i rapporti di *gahlaiba* con i presumibili corrispondenti latini e concorda col Wartburg (*Französisches Etymologisches Wörterbuch*, II vol., Basilea 1944, p. 968) su di una probabile derivazione del lemma dalla terminologia soldatesca.

<sup>25</sup> W. Streitberg, op. cit., Glossario, p. 44.

<sup>26</sup> Anche nella Bibbia sono riscontrabili oscillazioni tra temi in *-a-* e in *-i-*, quali ad es. *wegs* e *aiws*.

<sup>27</sup> M.H. Jellinek, «Anzeiger für deutsches Altertum», 29 (1904), p. 292, vede in questa forma la spia di mutamenti morfologici avvenuti nella lingua gotica postwulfiana; W.A. Bennett, *The Gothic Commentary on the Gospel of John*, New York 1960, p. 34 ritiene invece che il sintagma costituisca un

facile stabilire se questa alterazione sia dovuta all'autore del testo oppure al copista, tuttavia, considerato che la *Skeireins* venne corretta da un copista abile e accurato<sup>28</sup>, questa anomalia presente in ben tre casi, non può essere ascritta ad una svista ma doveva corrispondere ad una terminazione invalsa nell'uso anche se morfologicamente non corretta.

In un altro passo della *Skeireins*: *pize unfaurweisane missadede*<sup>29</sup> il gen. plur. di un sostantivo femminile in *-i-* *missadeþs*, è accordato con un articolo e un aggettivo (*pize* e *unfaurweisane*) flessi al gen. plurale maschile.

Date queste premesse è ipotizzabile che in una situazione linguisticamente più esposta quale doveva essere quella dell'ostrogoto in Italia nel VI secolo, visto che le desinenze del plurale avevano già cominciato a mostrare segni di indebolimento e quindi di contaminazioni con altre terminazioni, si sia avuta l'assimilazione di *gahlaibaim* alla forma pronominale *unsaraim* che segue.

Questo effetto associativo dei suoni già descritto da W. Wundt<sup>30</sup> è riscontrabile anche nella Bibbia in espressioni formulari quali *dagam jah nahtam* (Lc 18,7) e *nahtam jah dagam* (Lc 2,37; Mc 5,5), ove *nahts*, un sostantivo in radicale presenta in luogo del dat. in *-im* la terminazione *-am* per effetto della forma *dagam* che segue, un fenomeno di formazione analogica notato già da J. Grimm<sup>31</sup> e ripresa più tardi da H. Pipping<sup>32</sup> e A. Leitzmann<sup>33</sup>.

composto nominale in embrione. A mio parere invece questa deroga dalla norma, che avviene solo allorché l'aggettivo precede un sostantivo femminile forte, è un primo sintomo dell'indebolimento della flessione aggettivale: nei casi in cui il sostantivo posposto all'aggettivo esprime nella sua terminazione chiaramente il caso, l'aggettivo diviene indeterminato.

<sup>28</sup> W.H. Bennett, op. cit., pp. 26-27.

<sup>29</sup> Foglio III, 14. Per l'edizione cf. W.H. Bennett, op. cit., nota 27.

<sup>30</sup> W. Wundt, *Assimilation und Attraction psychologischer Beleuchtung*, «ZvPs», 1 (1860), pp. 93-179.

<sup>31</sup> J. Grimm, *Nahtam* in *Kleinere Schriften*, vol. 7, rist. Hildesheim 1967, p. 238.

<sup>32</sup> H. Pipping, *Über den gotischen Dat. Plur. nahtam*, «PBB», 24 (1899), pp. 534-536.

<sup>33</sup> A. Leitzmann, *Noch einmal gotisch nahtam*, «PBB», 25 (1900), pp. 591-92.

La variante *gahlaibim*, della 3<sup>a</sup> sott. infine, piuttosto che all'omissione della *-a*, potrebbe risalire all'oscillazione *ai/i* presente spesso in gotico, come è rilevabile nella resa di nomi propri e di toponimi: *Makedonia/Makidonia/Makaidonia*.

4. In conclusione le varianti esistenti tra le quattro sottoscrizioni, piuttosto che essere attribuite *tout court* a sviste degli amanuensi, devono essere considerate caso per caso: alcune possono essere ascritte alla minore abilità dei sottoscriventi che a memoria andavano vergando la formula, altre a motivi di ordine fonologico, altre infine potrebbero essere dovute ad effetti associativi, sintomo di un indebolimento flessionale che andava manifestandosi nella lingua gotica, o meglio, ostrogota in conseguenza anche del suo isolamento in un contesto linguistico diverso che nel giro di alcuni decenni l'avrebbe assimilata provocandone, almeno come lingua scritta, l'estinzione.

## IS THE OLD ENGLISH *JUDITH* BEAUTIFUL?

di  
KATHLEEN PARKER  
Padova

In discussions dealing with the Old English *Judith*, many critics mention her beauty at some point. Passages from the Vulgate and Latin exegetical material are often cited in corroboration of this reading. A closer look at the terms actually used to describe *Judith* in the poem itself, however, brings such an interpretation into question. The doubt that the poet may not have actually intended to refer to *Judith* as beautiful is reinforced by the poem's narrative structure. A reading of the Old English *Judith* which de-emphasizes, or better, shifts the focus, of the heroine's beauty has obvious consequences on how the poem is to be interpreted.

Many critics have referred to *Judith* as beautiful, some in passing, others giving considerable emphasis to the role of her beauty in the poem<sup>1</sup>. All of these critics take *Judith*'s beauty for granted, many of them implicitly or explicitly basing their assumption on the Vulgate *Liber Iudith* and/or on

<sup>1</sup> See, for example, B.F. Huppé, *The Web of Words: Structural Analysis of Old English Poems 'Vainglory', 'The Wonder of Creation', 'The Dream of the Rood' and 'Judith'*, Albany, State University of New York, 1970, pp. 159, 164, 168-69; A.A. Lee, *The Guest-Hall of Eden*, New Haven and London, Yale University Press, 1972, p. 49; D. Chamberlain, «*Judith: A Fragmentary and Political Poem*» in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard* (eds. L.E. Nicholson and D.W. Frese), Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975, pp. 135-159: 145; R.J. Schrader, *God's Handiwork: Images of Women in Early Germanic Literature*, Westport, Ct., Greenwood 1983, pp. 23-24; J. Chance, *Woman as Hero in Old English Literature*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1986, p. 39; M. Swanton, *English Literature Before Chaucer*, London, Longman, 1987, pp. 159-60.

medieval exegetical material referring to it<sup>2</sup>. The Vulgate Judith is indeed beautiful. Both the narrator's voice and other characters within the story itself comment on her beauty (*Liber Iudith* 8:7, 10:4, 10:10, 10:14, 11:19, 16:8, 16:11)<sup>3</sup>.

It is this beauty, which the Vulgate Judith is aware of herself, that she deliberately uses to incite Holofernes's lust. Judith's physical beauty is her most important weapon in defeating Holofernes. It is this same physical beauty and its employment towards virtuous ends — the destruction of the would-be destroyer of God's chosen people — coupled with her chaste widowhood that becomes the focus of most medieval exegesis of the story, which is re-elaborated to a tropological tale of Chastity triumphant over Lust (Jerome, Prudentius, Aldhelm, Ælfric) with allegorical overtones of *Ecclesia* beheading the serpent (Isidore of Seville, Rabanus Maurus).

That the medieval audience commonly read the Judith story in these terms is a matter of record. That a knowledge of the cultural context in which a work is produced can provide a useful key to its interpretation is no less true. Whether or not the precise patristic reading mentioned above is to be attributed to the Old English *Judith* and its heroine, however, must ultimately depend on the Old English text itself.

The terms describing the Old English Judith's appearance are *ælfscinu* (14), *torht* (43), *beorht* (58, 254 and 341), *beagum gehlæste* (36), *hringum gehrodene* (37) and *beahhroden* (138), and *wundenlocc* (77 and 103)<sup>4</sup>. The first three terms

<sup>2</sup> For examples of how Latin exegetical material is applied to the Old English poem, see Huppé, *op. cit.*, pp. 137-48; J.J. Campbell, *Schematic Technique in 'Judith'*, *Journal of English Literary History*, 38, 2, (1971), pp. 155-172; Chance, *op. cit.*, p. 39.

<sup>3</sup> All citations from the *Liber Iudith* are taken from *BIBLIA Sacra: Iuxta vulgatam versionem: editio tertia emendata; editio minor*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1984.

<sup>4</sup> All quotations from Old English poems are taken from G.P. Krapp and E.v.K. Dobbie's *Anglo-Saxon Poetic Records*:

Vol. 1, *The Junius Manuscript*, ed. G.P. Krapp, New York, Columbia University Press, 1931.

refer to Judith's person, the others to her in terms of her adornment.

*Ælfscinu* is a problematic word, appearing only in *Judith* and *Genesis*, where it is used twice for Sarah (*Gen* 1827 and 2731). The standard gloss, «beautiful as an elf», is not much help in understanding what type of beauty this might be<sup>5</sup>. Furthermore, there is the problem posed by the first element of the compound, *ælf*. The only other reference to elves in the poetic corpus is in *Beowulf* 112, where they are included in the list of Cain's monstrous and unnatural progeny. Other references in the corpus to elves are found in two places. *Metrical Charm 4* protects against *ylfa gescot* «elves' shot» (23 and 25) as well as being shot by a witch.

*Bald's Leechbook* offers a cure against elves, who are grouped together with those who *þe deofol mid hæmð* «have sexual intercourse with the devil»<sup>6</sup>. A cure for *ælf-adle* «elf-disease» requires that prayers be said over the appropriate herbs, which are then placed under the alter where mass is

Vol. 2, *The Vercelli Book*, ed. G.P. Krapp, New York, Columbia University Press, 1932.

Vol. 3, *The Exeter Book*, eds. G.P. Krapp and E.v.K. Dobbie, New York, Columbia University Press, 1936.

Vol. 4, *Beowulf and Judith*, ed. E.v.K. Dobbie, New York, Columbia University Press, 1953.

Vol. 5, *The Paris Psalter and the Meters of Boethius*, ed. G.P. Krapp, New York, Columbia University Press, 1932.

Vol. 6, *The A-S Minor Poems*, ed. E.v.K. Dobbie, New York, Columbia University Press, 1942.

<sup>5</sup> This gloss is given in their respective critical editions of the poem by A.S. Cook, ed., *Judith: An Old English Epic Fragment*, Boston and London, D.C. Heath & Co., 1904 and by B.J. Timmer, ed., *Judith*, Exeter, University of Exeter, 1978<sup>2</sup>; they are followed by Schrader, *op. cit.*, p. 24. J. Bosworth and T.N. Toller, eds., *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford University Press, 1898 (hereafter cited as Bosworth/Toller), define the word as «shining like an elf/fairy, elfin-bright, of elfin beauty». Chance, *op. cit.*, p. 39, follows Bosworth/Toller with «shining like an elf». Huppé, *op. cit.*, glosses this word as «alluringly lovely» in his translation of the poem and as «elvishly beautiful» in his discussion (p. 159). Chamberlain, *art. cit.*, p. 145, gives «magically-elvishly beautiful» as its meaning.

<sup>6</sup> T.O. Cockayne, *Leechdoms, Wortcunning and Starcraft of Early England*, Rolls Series 35, 3 Vols. London, [repr. New York, 1965], 1864-6, *Lch III*, parg. 61.



said over them. This passage also tells its readers *tacnu be þam hwæþer hit sie ælf sogoda ond tacn hu þu ongitan meahht hwæþer hine mon mæg gelacnian ond drencas ond gebedu wiþ ælcra feondes costunge* «the signs (symptoms) if it be elf-disease and the sign how you might perceive if one may be healed of it and potions and prayers against all the fiend's temptations»<sup>7</sup>.

These passages suggest that elves were seen at the very least as something evil, if not diabolical. In the first passage, elves are placed on the same level as those who have intercourse with the devil. In the second, it is specified that the herbs used to cure *ælf-adle* must be blessed and have mass said over them, signifying a need for holy intervention and implying a diabolical origin of the disease. In that part of the second example which gives the symptoms of the disease, *ælf sogoda* appears in the same context as *feondes costung*. Under the entry for *ælf sogoda* in Bosworth/Toller, it is defined as

«a disease ascribed to fairy influence, chiefly by the influence of the *castalides*, *dunelfen*, which were considered to possess those who were suffering under the disease, a case identical with being possessed by the devil, as will appear from the forms of the prayers appointed for the cure of the disease — *Deus omnipotens expelle a famulo tuo omnem impetum castalidum* — and further on — *Expelle diabolum a famulo tuo*».

While this material clearly portrays elves as dangerous and something to be guarded against, it seems unlikely that *ælfscinu* would be used in two different religious texts to describe positively viewed figures if its connotations were those of evil or association with the devil. Trying to explain the word and its use with the suggestion that it is meant to imply the danger of Judith's sexual allure<sup>8</sup> is unsatisfactory; such a reading is justified by neither the other terms describing her nor by the poem's narrative structure (see below). The poet's use of the term and what he may have

<sup>7</sup> *Ibid.*, *Lch III*, parg. 62.

<sup>8</sup> See Huppé, *op. cit.*, pp. 159 and 169.

meant to convey with it becomes clearer with the help of a brief reference to onomastics. There are several proper names composed of the elements *ælf* plus the name of a desirable or admirable quality: *Ælfnop* «elf courage», *Ælfrede* «elf council/advice», *Ælfric* «elf power/authority». The word *ælfscinu* should be seen in terms of these names and as indicating an admirable or positive quality of the heroine. Furthermore, elves being supernatural creatures, it also suggests an idea of otherworldliness or of the supernatural.

The second part of the compound, *-scinu*, is related to *sciene* «shiny», which in turn is part of the same semantic field as *torht* «radiant, illustrious» and *beorht* «bright, fair»<sup>9</sup>. All three of these words may have a secondary meaning of «beauty», but their core meaning is tied to the concept of light. The use of the latter two words in conjunction with *ælfscinu* to describe Judith suggests that the poet was particularly interested in attributing some kind of luminosity to her. Therefore, the more correct reading of *ælfscinu* is not «beautiful as an elf» but «elfin shiny, elfin bright». The plausibility of such a reading is further strengthened by reference to Old Norse, where the term *ljósalfar* «elves of light» occurs (*Gylf* 17)<sup>10</sup>.

Judith is called *beorht* three times (11. 58, 254 and 340) at points distancing from each other, as if the poet wanted to ensure that this term was always fresh in the audience's

<sup>9</sup> Both Cook, *op. cit.*, and Timmer, *op. cit.*, give these glosses. Bosworth/Toller defines the first as «bright, splendid» and the second as «bright, splendid», but also as «noble, glorious, sublime, divine, holy». Huppé, *op. cit.*, translates these words respectively as «lovely» and «shining, fair, radiant».

<sup>10</sup> Cook, *op. cit.*, p. 22 n. 14, Timmer, *op. cit.*, p. 18 n. 14, and H. Damico, *Beowulf's Wealththeow and the Valkyrie Tradition*, Madison, Wisconsin and London, The University of Wisconsin Press, 1984, p. 37, all mention this possible correlation. Timmer, in the same note, also refers to Grimm's *Mythology* 444: «Probably then *albs* meant first of all a light-coloured, white, good spirit». Association with good spirits and use of the term for good characters indicates that when the *Judith* poet employed it, the term was probably already old, maintaining positive connotations which predated the Christian association of elves with the devil.

mind. Each time she is called *beorht*, it is immediately after Holofernes has been mentioned. The first time, Holofernes, *se brema...burga ealdor* «the famous lord of cities» (*Jud* 58-59), thinks *mid widle and mid womme besmitan* «with defilement and sin to pollute [her]» (*Jud* 59). The second time, Holofernes's retinue thinks that the two are in the tent together. The last time, all of Holofernes's goods are being given to her. Clearly, the poet has set up here a contrast between not only the two leaders themselves, but between expectations, both Holofernes's and those of his men, and the actual realization of those expectations. To take *beorht* simply as «fair», however, does not adequately bring out what that contrast might be.

A survey of the uses of *beorht*<sup>11</sup> reveals several interesting points that can lead to a better understanding of what the poet meant to convey when he described Judith with the word. First of all, out of over 150 occurrences of the word in the poetic corpus, it is used to describe only three individuals, and in particular, three women: Judith, Sarah (*Gen* 1828) and Mary (*El* 781 and 789). Secondly, outside of the relatively small number of cases where it describes objects typical of the heroic world — wargear and armaments (*Beo* 214, 231, 896, 1243, 2776, 3140; *Rid* 14:7, 20:3; *Ex* 219, 248), treasure (*Beo* 896; *Dan* 710), rings (*Wid* 73), the hall (*Beo* 997, 1176; *And* 1657) — and the sun (*Gen* 811, 2194; *And* 242, 1247; *Beo* 570, 1802), *beorht* is used almost exclusively in connection with the supernatural. To be more precise, *beorht* describes God (*Ex* 415; *And* 84, 145, 903, 937; *Christ* 827), Christ (*And* 445, 656, 789; *Christ* 104), paradise (*Sat* 138; *And* 103, 524; *Fates* 116; *El* 821, 1088; *Christ* 519, 742; *Guth* 777, 1191), Christianity (*And* 335; *Christ* 483), etc. In conclusion, then, when *beorht* is used of persons, it is used only of females, otherwise it describes the accoutrements of the

<sup>11</sup> The survey and analysis of all the terms discussed here were carried out with the help of A.D. Healy and R. L. Venezky, *A Microfiche Concordance to Old English*, Newark, Delaware. Published for the Dictionary of OE Project, Center for Medieval Studies, University of Toronto by the Pontifical Institute of Medieval Studies, 1980.

heroic world or that which is, or is connected with, the divine.

If, as suggested by the majority of contexts in which the word is used, being *beorht* is a sign of a link to the divine, then the significance of the contrast mentioned above becomes clearer and richer. The first time Judith is called *beorht* (*Jud* 58), there is the contrast between the defilement intended by the terrestrial *burga ealdor* and the implicit impossibility of his defiling a representative or conduit of the divine. In the second case (*Jud* 254), this contrast between the earthly *beorna brego* «ruler of men» and the divinely inspired *beorht mægð* «bright young woman» is repeated in the context of narrative irony where the audience is aware of the actual state of things in contrast to Holofernes's retinue, which believes him to be alive. The third time Judith is called *beorht* (*Jud* 340), she is receiving the *rinca baldor's* «lord of men's» personal goods as a visible sign of the inevitable, i.e. the representative of the divine must always triumph over the mortal.

*Torht* may be seen to function similarly within the poem. First, it is used to describe no other human being in the entire poetic corpus with the possible exception of Guthlac. *Guthlac* 1294-95 says Guthlac *spræc to his onbehtðegne, torht to his treowum geside* «spoke to his attendant, [brightly/the bright one] to his faithful companion». *Torht* might possibly be read as a noun here, but considering the syntax and the fact that terms indicating or connoting light are not elsewhere used of males in the poetic corpus, it seems more likely that *torht* here is an adverb. Furthermore, there are several cases where *torht* is used to describe a sound: *Christ* 883; *Rid* 7:8; *Dan* 510. Secondly, like *beorht*, *torht* is used primarily, but not exclusively, with the divine or manifestations of the divine. It describes God (*Gen* 2891), Christ (*Sat* 574, *Christ* 104, 206), paradise (*Sat* 293, 556, 592; *And* 105), miracles (*Christ* 642, *Guth* 9, 487), etc.

*Torht* and *beorht* are used extensively throughout the Old English poetic corpus in connection with emanations of the divine. The relationship between light and the supernatural, in particular, divinity, is obvious and well-known.

The manifestation of holy men and women's spirituality by a glow, or halo, is a basic of Christian iconography. This same sort of physical manifestation of the divine is also present in the Germanic tradition, where, as Damico, *op. cit.*, has amply demonstrated, it is linked in particular to the female figure<sup>12</sup>. The significance of «beauty» in these attributives, then, is conditioned by their primary associations of light and divinity and therefore does not necessarily indicate physical, exterior beauty. The use of these words in the Old English poetic corpus, in fact, would suggest that these words refer to an interior, spiritual beauty. Thus these «light» terms cannot be used as conclusive evidence that the Old English poet was interested in portraying Judith as physically beautiful, whereas they may be seen as very much related to a portrayal of her spiritual qualities.

Judith is also referred to by three different terms describing her as wearing rings of some type: *beagum gehlæste* (*Jud* 36), *hringum gehrodene* (*Jud* 37) and *beahhroden* (*Jud* 138). These «ring» terms do relate to Judith's physical appearance, and even to one unfamiliar with the Vulgate's account of her dressing for Holofernes, they suggest the simple everyday act of seduction that a woman performs when she dresses up. *Beagas*, however, as is well known, have a special important meaning within the Germanic heroic tradition; whether they be circlets, necklaces, armbands or finger rings, they function as the visible manifestation of the individual's worth within his society. The lord gives rings to his followers in recognition of their loyalty and bravery.

In lines 36-37 of the poem there is a reference to Judith

<sup>12</sup> The special relationship in the Germanic world between women and the divine is mentioned elsewhere. An oft-cited passage from the eighth chapter of Tacitus's *Germania* (ed. Luca Canali, Rome, Editori Riuniti, 1983) says: *Inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant, nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt*. «They [the Germanic people] believe something sacred and prophetic resides in them [women], nor do they despise their advice or neglect their answers». In Tacitus it is their wisdom, and not the attribute of light, which links them to the sacred.

as *beagum gehlæste, hringum gehrodene* «in rings adorned, in rings bedecked» as well as in line 138 as *ða beahhrodene* «the ring-adorned one» together with her handmaid. Similar terms are also used of other women in the Anglo-Saxon poetic corpus. *Wealhtheow* (*Beo* 614 and 641), *Freawaru* (*Beo* 2025), *Modthrytho* (*Beo* 1948) and *Ealhild* (*Wid* 102) are *goldhroden* «adorned in gold». *Wealhtheow* (*Beo* 620), the female of *Riddle 14* (9) and the Virgin Mary (*Christ* 292) are *beaghroden* «adorned in rings». *Wealhtheow* (*Beo* 1163) wears *gyldnum beage* «golden rings». Finally, the woman of *The Husband's Message* is referred to as *sinchroden* «adorned with treasure» (*Hus* 14).

Two points emerge from a consideration of the contexts where the *-hroden* system is employed. First, all of the women described by this system are royal except for Judith and Mary, and Mary is referred to as *beaga hroden* in that part of *Christ* where she is described as Queen of Heaven. Second, of all these women, only Judith is *hringum gehrodene*.

The use of the *-hroden* system to describe Judith is inconsistent with its use elsewhere in the poetic corpus to describe aristocratic women. Judith is not a noblewoman. On the other hand, its application to Judith may reflect an influence by the Vulgate, which specifically states in 10:3 that Judith put on *dextraliola* «bracelets», *inaures* «earrings» and *anulos* «finger rings». Further on in 12:1, the Vulgate says Holofernes gave her access to his treasury, where, it might be logically inferred, she was given other jewels to adorn herself with. Finally, in 12:15 the Vulgate says that Judith adorned herself before entering Holofernes's presence the evening of the feast. It is not farfetched to suppose that the Anglo-Saxon poet, if working fairly closely from the Latin text<sup>13</sup>, would find it appropriate to use the *-hroden* system for Judith. It is even more appropriate if, as Damico

<sup>13</sup> This seems likely from a number of other specific details common to both texts: the action takes place on the fourth day, the *fleonet/conopeum*, the two strokes needed to decapitate Holofernes, the use of a bag to carry Holofernes's head back to Bethulia, the thirty days needed to sack the Assyrians's bodies and camp.

postulates<sup>14</sup>, *beag-* and *goldhroden* carry martial connotations, thereby contributing to the image of the woman-warrior who courageously slays her enemy. Like many details in *Judith*, this one can best be appreciated by considering it as an example of overlap and mutual reinforcement between the native and Latin traditions rather than by trying to schematically place it within one sphere or another.

With regard to the description of Judith as *hringum gehroden*, it may be noted that both *beag* and *hring* appear numerous times in the poetic corpus. Both are distributed by the lord to his followers - *beag*: *Rid* 31: 22, *Max II*: 29, *Beo* 88, *Beo* 1719, etc. and *hring*: *Wid* 73, *Beo* 1970, *Beo* 3033, *Rid* 20: 23, etc. If all the contexts in which these words appear are analyzed, however, a difference emerges in their usage. *Hringas* are mentioned more often than *beagas* in a military context. *Hring* may describe armour (*Beo* 2260; *Rid* 71: 8) and it is an element in compounds naming military items. Ships are *hringedstefna* (*El* 248; *Beo* 32, 1131 and 1897). A coat of mail is a *hringnet* (*Beo* 1889 and 2754) or a *hringlocan* (*Mal* 145). An ornamented sword is *hringmæl* (*Gen* 1992; *Beo* 1521, 1564 and 2037). *Beag*, to the contrary, is not used in either simplex or compound form to describe or name any sort of armour or weaponry.

The more militaristic connotation of *hring*, then, could be seen as having implications for Judith's being called *hringum gehrodene*. Without pushing this point too far, the general context outlined above might suggest that *hringhroden* connotes or implies a sort of armour, thereby connecting Judith with the masculine heroic world<sup>15</sup>. In any event, rings have a dual function in Old English poetry, being a form of ornamentation but also a visible symbol of the individual's worth. Given this duality, and the *Judith* poet's

<sup>14</sup> Damico, *op. cit.*, pp. 29 and 33-34.

<sup>15</sup> Damico, *op. cit.*, pp. 33-34, advances the same idea, but in connection with the term *beahhroden*. She points to the use of the Old Norse cognate *baugr* to refer to «shield» through a process of synecdoche and to a passage from Saxo describing female warriors who actually wore a sort of byrnie covered with metal shields.

overall emphasis on her spiritual qualities, it seems likely that the mention of rings in this poem is more intended to call attention to her heroic qualities than to her physical beauty, especially in light of her actions in the poem<sup>16</sup>.

The last term referring to Judith's physical appearance is *wundenlocc* «braided» or «curly hair»<sup>17</sup>. Despite the efforts of certain critics to show the contrary, this word is not necessarily an appellative of beauty<sup>18</sup> since it is also used in the same poem to describe the Hebrew army plundering the bodies of their defeated enemies<sup>19</sup>. The one case in Old English poetry where hair is unequivocally linked to the idea of beauty, in fact, is in *Beowulf* 1400 where Hrothgar gives Beowulf, among other gifts, *wundenfeax* «with plaited manes» horses. It might be argued that hair indicates

<sup>16</sup> Judith's actions clearly characterize her as a heroic figure. She assumes the heroic role of champion of her people, seeking out and defeating their, and thus her, enemy in his own territory. Within a particularly Anglo-Saxon context, D.K. Crowne, *Hero on the Beach: An Example of Composition by Theme in Anglo-Saxon Poetry*, «Neuphilologische Mitteilungen», 61, 4, (1960), pp. 362-372, has mentioned, and D.K. Fry, 1967, *The Heroine on the Beach in 'Judith'*, «Neuphilologische Mitteilungen», 68, 2, (1967), pp. 168-84, more fully illustrated, how Judith's return to Bethulia is an example of the hero-on-the-beach type-scene. Judith also fills a dual role as leader and thane. As leader, she orders the Bethulians to set watch at the gate (*Jud* 141-46), commands them to take to the field (*Jud* 186-89), and provides the strategy, *gleawe lare* (*Jud* 333), which leads to victory in battle. She is also provided with a *comitatus* in the person of her handmaid, who follows her mistress into danger, carries out her orders and shares in her attributes. As faithful thane, Judith is rewarded with treasure: with the arms and goods of her slain enemy by the Bethulians (*Jud* 334-341) and with *sigorlean* «victory-prize» (*Jud* 344) in heaven by God.

<sup>17</sup> Bosworth/Toller gives the meaning of «with braided locks» for this word. Cook, *op. cit.*, glosses it as «curly haired». Timmer, *op. cit.*, p. 13, defines it as «curly haired» in the introduction to his critical edition, but as «with braided locks» in the glossary. Huppé, *op. cit.*, p. 168, gives both definitions but uses «with woven hair» in his translation.

<sup>18</sup> Cf. Huppé, *op. cit.*, pp. 168-69, Campbell, *art. cit.*, p. 156, and Timmer, *op. cit.*, p. 21, n. 77.

<sup>19</sup> Swanton, *op. cit.*, p. 163, however, sees the application of the term to the Hebrew army as a sort of derogatory comment meant to femininize them.

beauty in *Riddle 25*: 11, where *wundenlocc* is used (its only other occurrence in the poetic corpus) of a woman, but there, through the use of double-entendre, the idea is tied very closely to that of consensual sexual activity, a situation which is not present in *Judith*.

It has already been seen that neither the light terms nor the ring terms need refer to physical beauty, but rather function to link Judith to the divine and to the heroic world. Such an interpretation is, in fact, coherent both with other uses of the terms in the poetic corpus and with Judith's actual function and actions within the poem. In light of this, it is difficult to see why the poet would include an apparently gratuitous reference to physical beauty. An examination of the use of *wundenlocc* within the text itself clearly shows that its function is not to indicate beauty, but to identify Judith with the Bethulian warriors. It is the only trait which they have in common and it is mentioned in conjunction with a precise series of actions which together describe the complete sequence of the Hebrew's victory: Judith draws the sword, she strikes, the Bethulians gather the spoils of victory. The latter is made possible by the former. Just as Judith presents Holofernes's head to the beleaguered Bethulians as a *behð* «sign» (*Jud* 174) of the victory they are to achieve, the image of the *wundenlocc* warriors, victors of the field, refers directly back to the image of *wundenlocc* Judith as she brings down the sword.

In discussing the terms that seem to describe Judith physically, it has been seen that, in reality, there is little justification for considering any of them as referring to a primarily physical characteristic. The so-called light terms refer to an interior, spiritual beauty, if they refer to beauty at all. More probably, they are meant to signify Judith's relation to the divine and her role as conduit of divine will. The ring terms describe her attire, but their function is to link her to the heroic secular tradition rather than to set off her beauty. The women described by the *gehroden* system are all aristocratic with the exception of Judith. She, on the other hand, is the only female in the poetic corpus who is *hring* adorned, and *hring* links her directly to the heroic tradition.

Finally, *wundenlocc* serves to link her to the Hebrew warriors and is one of the details identifying her as functioning in the heroic role of champion of her people.

An examination of the actual terms used to describe Judith in the Old English text itself shows that the assumption that she is to be considered beautiful is unwarranted. An examination of the poem's narrative structure confirms this view.

The fact is that, in terms of the poem itself, Judith need not be beautiful. This is an essential difference between the portrayal of the Old English Judith and her Vulgate counterpart. The *Liber Judith* mentions and emphasizes her physical beauty and its effects on others on numerous occasions. The *Judith* poet, instead, concentrates his attention on her spiritual self. In the Latin, her beauty is structurally necessary, being, as she herself recognizes, the *laqueus* «snare» (9:13) with which she entraps Holofernes, and thus propels the story forward. It is her not so secret weapon. By using it, she is able to manipulate Holofernes, deliberately arousing his lust; it is his aroused lust, or the prospect of having it satisfied, which then results in his becoming drunk and vulnerable to Judith's attack.

In the Old English poem, on the other hand, Judith's beauty or lack thereof is inconsequential to the narrative's progression. There Holofernes's lust is the result of his drunkenness and his evil nature, not of her seduction. This structural rearrangement has several consequences. First, it furthers the characterization of Holofernes as evil. As Pringle points out<sup>20</sup>, not only is the Assyrian general called by a series of terms which stress his evil nature, but he also «exemplifies the sequence, automatic both in Gregorian and Cassianic conceptions of the Seven Deadly Sins, from *gula* to *luxuria*». Second, it permits the element of entrapment and guile to be removed from the story together with any negative implications this might have for Judith, as has been

<sup>20</sup> I. Pringle, 'Judith': *The Homily and the Poem*, «Tradito», 31 (1975), pp. 83-97.

noted by various critics<sup>21</sup>. Finally, but no less important, it permits the poet to eliminate any need to refer to Judith's physical aspect, leaving him free to concentrate on spiritual aspects which characterize Judith as a conduit of divine will and champion of her people.

In the Vulgate version of *Judith*, the heroine is brought into Holofernes's tent because she is beautiful. In the Old English version, she is brought to his tent because his inebriated state has stirred his amorous urges. In neither version is there ever any real danger to Judith's sexual integrity since Holofernes passes out immediately after her arrival in both stories.

Widely differing opinions concerning the issue of Judith's chastity are expressed in the critical literature. Schrader<sup>22</sup> and Chance<sup>23</sup>, for example, state categorically that the Old English Judith is a virgin. Swanton<sup>24</sup> states just as categorically that the poet «nowhere mentions her chastity». Taking a more middle-ground, Pringle does not go so far as to call her a virgin<sup>25</sup>, but he does assert that the poet intended her as an example of the «triumph of chastity»<sup>26</sup>, and his entire reading of the poem is hinged upon that assertion. Campbell<sup>27</sup> and Chamberlain<sup>28</sup>, on the other hand, both believe the poet chose to de-emphasize her chastity.

An attentive reading of the text shows that Campbell and Chamberlain are right; the text de-emphasizes the question of her chastity both with regard to the terms that describe

<sup>21</sup> See J.F. Doubleday, *The Principle of Contrast in 'Judith'*, «Neuphilologische Mitteilungen», 72, 3, (1971), 436-441: 437; Chamberlain, *art. cit.*, p. 157; and H. Magennis, *Adaptation of Biblical Detail in Old English 'Judith': The Feast Scene*, «Neuphilologische Mitteilungen», 84 (1983), pp. 331-337: 333-34.

<sup>22</sup> Schrader, *op. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> Chance, *op. cit.*, p. 39.

<sup>24</sup> Swanton, *op. cit.*, p. 159.

<sup>25</sup> Pringle, *art. cit.*, p. 95.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>27</sup> Campbell, *art. cit.*, p. 156.

<sup>28</sup> Chamberlain, *art. cit.*, p. 155.

her and with regard to the emphasis given her chastity in the story. Judith is called by four terms connotating «female»: *ides* (14, 55, 58, 109, 128, 133, 146, 340), *mægð* (35, 43, 78, 125, 135, 145, 254, 260, 334), *meowle* (56, 261) and *wif* (148). None of these terms are used in the extant corpus to refer exclusively to «virgin». All are used at some point in the corpus to refer to females who are or have been sexually active.

This is true even of *mægð* and *meowle*, which are frequently glossed as «virgin» or «maiden». Moses's Ethiopian wife (*Ex* 580) and the woman grieving over her son's funeral pyre (*Fort* 46), for example, are *meowle*. The word which is closest to «virgin» is *mægð*, but even in this case the two words do not perfectly overlap in meaning. Beowulf's mother is called *mægð* (*Beo* 943). In the case of Mary and Juliana, virgins *par excellence*, the concept of virginity is restated and reinforced in other terms. Not only are these two women *mægð*, but Mary is specified to be a *mægð manes leas* (*Christ* 38) and *fæmnan clæne* (*Christ* 187) while Juliana desired that *hire mægðad fore... Cristes lufan clæne geholde* (*Jul* 30-31) and says that her suitor must search *brydlufan* (*Jul* 114) elsewhere.

This is not to deny that *mægð* connotes a chaste woman, and, in fact, a reading of «chaste woman» as opposed to «virgin» brings the Old English text closer to the Vulgate. But even if, true to the Vulgate version, the Old English poet calls his heroine «chaste woman», he conspicuously fails to emphasize that aspect of her character. This reserve contrasts with the treatment of Mary and Juliana by their respective poets and, even more notably, with other contemporary versions of the Judith story; as Chamberlain says, «nowhere does she have the *clænnysse* [chastity] and *wudewanhade* [widowhood] of Ælfric's metrical homily, or the *castitas* and *viduitas* of the Vulgate and Latin versions»<sup>29</sup>.

In addition to the restraint shown by the poet in his choice of terms to refer to Judith as chaste, he also de-

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 155.

emphasizes the role her chastity plays in the text. Apart from serving as a pretext for getting the two main characters alone together at the beginning of the poem, in fact, the question of Judith's sexual integrity is never mentioned again. In the *Liber Iudith*, however, the inviolability of Judith's chastity is of central importance and is stressed at several different points. In 13:20, Judith takes care to specifically state that God *non permisit me ... coinquinari sed sine pollutione peccati revocavit me* «has not allowed me to be defiled but without pollution of sin has brought me back». Then, after the Hebrew victory, Joachim, the high priest, praises Judith at length *quia fecisti viriliter et confortatum est cor tuum eo quad castitatem amaveris* «because you have done manfully, and your heart has been strengthened because you have loved chastity» (*Liber Iudith* 15:11). In the Old English *Judith*, to the contrary, no such mention is ever made of Judith's chastity during her speech to the city, or at any other point in the poem, and the Bethulians's victory is instead attributed to her *gleawe lare* «wise teaching» (*Jud* 333).

The re-focusing of Judith's beauty in spiritual terms and the de-emphasizing of her chastity have strong implications for how the poem is to be read. As has already been seen, the evidence of the extant text itself does not support a reading of the poem as an allegory of chastity. Such a reading would seem to be unduly influenced by medieval commentaries contemporary to the Old English text. God grants the Old English *Judith* victory not because she *castitatem amaveris* but because she has *trumne geleafan* «true faith» (*Jud* 6). This is the key to the poem. Judith is offered as a model of the virtue of faith. Because she has faith, the poet tells his audience, God inspired her with courage as he will anyone who seeks his help with *rihte geleafan* «true faith» (*Jud* 97). The practical consequences of that faith are seen in her victory over her evil foe and illustrated on a larger scale by the Hebrews's defeat of the Assyrians.

A reading which takes Judith as a model of faith is reinforced by the use of the light terms, which, rather than indicating mere physical beauty, should be seen as pointing

to Judith's role as a conduit of the divine. At the same time this reading is coherent with others which see the Old English *Judith* as an invitation to the Anglo-Saxons to take up real arms against the Danish invaders harrying England at the turn of the millennium<sup>30</sup>. In the reading proposed here, however, the virtue to be emulated is faith and not chastity. Such a reading also allows for the possibility that *Judith* was intended for a broader audience than allowed for by some critics. Faith is a fundamental virtue to all Christians — be they cloistered religious, noblewomen whose husbands are at war, or warriors who have taken to the field to drive back the enemies of their homeland and their God — and its exercise and the particular consequences of its application are of equal importance to all of them.

<sup>30</sup> See, for example, Pringle, *art. cit.*, pp. 96-97; Chamberlain, *art. cit.*, pp. 156-59; A.H. Olsen, *Inversion and Political Purpose in the Old English 'Judith'*, «English Studies: A Journal of English Language and Literature», 63, 4, (1982), pp. 289-293: 293; and A.W. Astell, *Holofernes's Head: tacen and teaching in the Old English 'Judith'*, «Anglo-Saxon England», 18, (1989), pp. 117-133.

---

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL'ORDINE DELLE  
PAROLE IN ANGLOSASSONE

di  
LETIZIA VEZZOSI  
Firenze

Dal Memorandum di Greenberg in poi, la tipologia ha sempre avuto carattere prevalentemente sincronico: Greenberg stesso ha suggerito tale direzione anche nell'ambito del mutamento, sostenendo che «Typology was itself conceived to be, by definition, a synchronic concept» (1978: 64) e «Synchronic typology itself provides a very natural framework for much of the study of general principles of change» (ibid.: 65). Sulla base di tale premessa, la ricerca si è focalizzata sul perseguimento della coerenza tipologica e lo studio dell'ordine delle parole ha assunto un ruolo sempre più rilevante nell'ambito della sintassi al punto da suscitare qualche reazione di disappunto e sconcerto fra gli stessi cultori della disciplina: per tutti si vedano le osservazioni del Watkins (1976) a proposito dell'ossessionante carosello delle tre lettere «misteriose» S,O,V. Infatti, al prevalente contenuto empirico degli studi di Greenberg, il cui valore è indubbio, si è ben presto sostituita la speculazione deduttiva che ha portato alla formulazione di «principi», quali il principio strutturale di Lehmann, il principio di seriazione naturale di Vennemann, il principio di serializzazione e dissimilazione di Keenan, il principio costruttivo di Antinucci o il principio di «cross-category harmony» di Hawkins. L'intento di queste speculazioni è quello di passare dalla descrizione alla spiegazione, facendo risalire ad un unico principio le correlazioni fra l'ordine basico dei costituenti principali e l'ordine dei



costituenti minori, correlazioni che sono di solito espresse secondo la forma logica dell'implicazione.

Tutti questi modelli, purtroppo, non sfuggono all'accusa di essere intrinsecamente tautologici, dal momento che non c'è nessuna preteoretica gerarchia che giustifichi queste descrizioni, né nessun principio indipendente da cui esse derivino il loro preteso.

Il passo successivo è stato l'estensione della tipologia alla diacronia, sia per interpretare il processo della deriva (Vennemann, 1974 e 1975), che per ricostruire la sintassi delle protolingue (Lehmann, 1974; Miller, 1975; Friedrich, 1975 etc...), ma qui si sono incontrate le prime difficoltà. La preoccupazione fissa per la coerenza tipologica ha portato a conclusioni acritiche e radicali, come nel caso di Hawkins, per il quale l'indoeuropeo doveva avere ordine SVO sulla base dell'esistenza di lingue indoeuropee preposizionali in maggioranza e della implicazione reciproca tra ordine e preposizioni (1982: 382-383 e 1983: 271-273). A questo riguardo, Aristar commenta così: «Diachronic explanations have been even more abortive. In part, they have failed, because of the lack of convincing explanation of the process by which apparently unrelated diachronic operations can conspire to produce the visible synchronic patterns. But they have also been unpersuasive because of their admitted and obvious incompleteness, because of the problematic nature of syntactic reconstruction, and because no relationships have been found between the more fundamental of Greenberg's categories». (1991: 1). Tuttavia, dato che i principi tipologici generali presuppongono la coerenza e, quindi, la stabilità delle lingue, il mutamento viene privato di qualsiasi giustificazione teorica. Pertanto, Lehmann per spiegare il mutamento basilare da OV a VO è costretto a ricorrere ad un fenomeno esterno, cioè al contatto. Ovvero, grazie ad un lento processo di interferenza tra lingue in contatto, le lingue prenderebbero come prestiti anche sequenze a loro estranee e gradualmente finirebbero per abbandonare la propria sintassi ereditata a vantaggio di quella di recente acquisizione. Anche Vennemann, per quanto si richiami al processo dinamico della deriva sapiriana, introduce un fattore esterno di ordine

fonologico come meccanismo scatenante. In breve, il cambiamento dell'ordine delle parole scaturirebbe dalla necessità di risolvere l'ambiguità formale e funzionale causata dal livellamento fonologico dei segnali morfologici casuali. In questa ipotesi si suppone che le lingue siano soggette ad una evoluzione ciclica, scandita da tre stadi principali: 1) la lingua ha inizialmente ordine SOV, in cui la sequenza dei costituenti risponde a funzioni pragmatiche; 2) scomparse o quasi le desinenze di caso per l'inevitabile erosione fonetica delle finali di parola, la lingua attraversa uno stadio di transizione TVX, in cui il verbo scivola in seconda posizione per dividere il topic dal comment; 3) con l'identificazione del topic e del soggetto (elemento topicale primario) la lingua si stabilizza in un ordine SVO, che serve alla funzione grammaticale per mantenere il soggetto separato dall'oggetto.

I meccanismi di topicalizzazione sono qui chiamati in causa per spiegare la direzione presa dal mutamento, mentre nelle successive elaborazioni dell'ipotesi di Vennemann rappresentano la molla scatenante di tutto il processo (Stockwell, 1977).

Altri studiosi sono intervenuti nel dibattito, dando ulteriori contributi a questo tipo di ricerca senza, tuttavia, risolvere il problema (Li e Thompson, 1975; Hyman, 1975; Aitchison, 1979; Vincent, 1976; Antinucci, 1977; Harris, 1976). Senza entrare nei dettagli, in quanto non pertinenti alla nostra analisi, basterà sottolineare l'importanza di tali interventi che hanno richiamato l'attenzione su altri fenomeni e su altre componenti. Fra questi vanno ricordati quelli di Li e Thompson e di Hyman.

Li e Thompson contestano, innanzi tutto, il valore assoluto delle categorie di soggetto ed oggetto, mettendo in evidenza lingue dove le categorie di tema e rema giocano un ruolo predominante. Contemporaneamente, avanzano la teoria della grammaticalizzazione: studiando il passaggio da SVO a SOV del cinese mandarino, ne trovano la causa nella riduzione da frasi complesse a frasi semplici e, quindi, nella grammaticalizzazione.

Da non trascurare è anche Hyman, che, attraverso l'osservazione del cambiamento subito dalle lingue del Niger-

Congo, afferma l'importanza del meccanismo dell'*afterthought*: «the grammatical elements between the S and the V move out in accordance with the likelihood of their serving as afterthought. In other words, this rightward movement of forgotten or added information may take place along a hierarchical scale, with such things as adverbial phrases being more subject to this 'Ausklammerung' effect than, say, the direct object of the verb». (Hyman, 1975: 121).

Naturalmente nessuna teoria finora elaborata è riuscita a dire l'ultima parola sull'argomento ma la molteplicità degli approcci implica che la situazione è più complessa di quanto non si creda e che il passaggio da un ordine basico ad un altro non può essere spiegato semplicemente come un processo sintattico a catena di propulsione causato dal cambiamento della posizione del verbo e dell'oggetto (Lehmann, 1973).

Su un altro piano d'analisi si muove la Aitchison: classifica le teorie del mutamento secondo le metafore della catastrofe e dell'infezione cronica, in base al modo in cui viene interpretata la genesi del cambiamento. La tesi della catastrofe presuppone «a gradual build-up of pressure within the language system, followed by a major upheaval which results in a new word order» (Aitchison, 1979: 45); la tesi dell'infezione cronica, invece, sostiene che un cambiamento relativamente insignificante segue un altro fino ad arrivare ad un estremo punto critico.

Entrambe le metafore vantano illustri sostenitori: a favore della tesi della catastrofe si possono citare Venne-  
mann (1974 e 1975), per il quale la graduale perdita delle desinenze finali avrebbe provocato un improvviso cambiamento di regola, oppure Lehmann (1973), secondo il quale, una volta avvenuta l'inversione della sequenza oggetto-verbo, tutte le altre costruzioni sintattiche si sarebbero armonizzate ad essa; fra i sostenitori dell'ipotesi della infezione cronica, si possono nominare Ross e Hyman. Nell'articolo sul «Penthouse Principle» (1973), Ross ritiene che anche in lingue con verbo in posizione finale rigida alcuni elementi possono «capitare per sbaglio» dopo il verbo, nelle frasi principali. In un secondo momento lo stesso fatto può accadere nelle

frasi subordinate fino a sconvolgere tutte le strutture sintattiche. Anche Hyman (1975) presuppone che gli elementi aggiunti a poco a poco scivolino a destra del verbo finale sia come *afterthought* sia per mantenere la contiguità tra verbo e oggetto. La Aitchison dal canto suo, propende per una terza ipotesi, che contempla un compromesso delle due posizioni estreme:

«(c) Catastrophe with a slow recovery: a build-up of pressure which results in a major upheaval, followed by a relatively slow tidying up process» (Aitchison, 1979: 47).

In altre parole anche per la Aitchison si tratta di un processo lento caratterizzato da punte di crisi e successivi livellamenti:

«I am arguing that a fairly weak tendency for rightwards operations syntax manifested originally mainly in rightwards neutralization, gradually snowballed and changed the language from a OV one» (ibid. 62).

Tale tesi troverebbe conferma nell'evoluzione del greco: in questa lingua, secondo l'analisi condotta dalla Aitchison, sembra che le frasi complesse abbiano giocato un ruolo dominante nell'improvvisa proliferazione di slittamenti a destra di elementi frasali, che a loro volta sembrano aver causato la catastrofica perdita dell'obbligo del verbo finale.

Da più di un pulpito, comunque, sono stale avanzate ipotesi analoghe: di fronte all'evidenza che in diverse lingue, benchè classificate tipologicamente come SOV, la posizione finale è occupata dalle forme complesse del verbo e dell'oggetto — frasi relative, complementazioni, infiniti verbali, sintagmi nominali oggetto complessi, aggiunzioni varie, etc... —, si è pensato che questi elementi pesanti abbiano attratto gli altri costituenti della frase, tranne il soggetto in posizione postverbale (Vincent, 1976; Antinucci, 1977, 1976; Harris, 1976).

È evidente che le idee sull'argomento non sono ancora univoche e che molti punti critici rimangono irrisolti.

Nel presente articolo l'attenzione si focalizza sul mutamento dell'ordine basico avvenuto nelle fasi antiche dell'in-

glese, augurandoci che le conclusioni dedotte siano di una qualche pertinenza anche per le altre lingue che hanno subito un cambiamento analogo.

*Studi sull'ordine delle parole in antico inglese*

È *communis opinio* che l'attuale ordine dell'inglese SVO derivi da un precedente stadio SOV. I problemi sorgono riguardo la locazione dell'antico inglese (o anglosassone che dir si voglia) in questo mutamento e le fasi che esso ha seguito.

Pur non ignorando che l'applicazione della tipologia alla ricostruzione della sintassi del proto-indoeuropeo ha condotto a conclusioni contrastanti — per Lehmann (1974) era di tipo SOV, per Friedrich (1975) SVO e per Miller (1975) VSO —, non si assume in questa sede nessuna posizione personale su una materia così complessa e problematica ma si accetta la tradizione «vulgata» che vuole l'indoeuropeo con ordine SOV non rigido: certe caratteristiche, come la ricchezza della flessione suffissante, la presenza di forme verbali infinitive con funzione di frasi subordinate, la struttura dei composti determinante + determinato, la mancanza del pronome relativo, confermano l'ipotesi. Allo stesso tempo, bisogna ammettere una certa flessibilità, visto che sicuramente ci doveva essere almeno una variante con verbo iniziale per esprimere frasi ottative, imperative ed interrogative (Dressler, 1969; Watkins, 1964).

Dal momento che la nostra attenzione si focalizza sulle fasi antiche dell'antico inglese, sarà sufficiente chiarire la situazione del protogermanico o germanico comune. Anche in questo caso, ci rimetteremo all'opinione dei maggiori linguisti che si sono occupati dell'argomento (Smith 1871, Hopper 1975, Ramat 1980, Yoshida 1982) e concordiamo pacificamente che l'ordine basico fosse SOV, come del resto le ricostruzioni tipologiche portano a concludere: «È proprio per la cooccorrenza di molti fenomeni in sé caratteristici di lingue aventi ordine basico S(oggetto) O(ggetto) V(erbo) che si può affermare che nel germ.com. l'ordine non marcato

degli elementi basici doveva appunto essere SOV. Ciò non esclude ovviamente l'esistenza di numerosi controesempi...(che) sono da ricondurre probabilmente a questa funzione pragmatica ed a strategie di focalizzazione di diverse parti del discorso» (Ramat, 1980: 226-7).

Rimane da decidere come considerare l'antico inglese. A tale riguardo le posizioni dei linguisti sembrano divergere sensibilmente: da una parte nessuno nega che la flessione morfologica fosse incapace di esprimere compiutamente le relazioni grammaticali, perché già pesantemente attaccata dall'erosione fonetica; dall'altra, sono in aspro disaccordo nel decidere quale fosse la sequenza dominante e per quale motivo. Particolarmente esemplificativi sono i primi studi condotti sull'argomento alla fine dell'Ottocento.

Lo Smith (1893) analizzò l'ordine delle parole nella traduzione alfrediana dell'*Orosio* e nelle omelie di Ælfric, arrivando alla conclusione che l'ordine basico delle principali in entrambi i testi fosse SVO con le due alternative SOV e VSO e con il progressivo adeguamento delle subordinate alla sequenza principale. In particolare, sottolinea che la variante SOV ricorre occasionalmente in frasi indipendenti quando l'oggetto è pronominale oppure quando il verbo è progressivo. I dati statistici sono, purtroppo, forniti solo per le subordinate.

In quegli stessi anni il Mc Knight (1897) dallo studio delle leggi di Alfred e di Cnut, otteneva risultati diversi: nelle principali in entrambi i testi l'ordine prevalente era SVO con le due varianti VSO e in percentuale minore SOV e nelle subordinate domina ancora la sequenza SOV, per un 55% nelle leggi di Alfred e per un 57% nei testi di Cnut; non vi riconosce, pertanto, nessuna propensione verso il tipo SVO. Mc Knight stesso ammette il limite della sua analisi: essa si basa su testi giuridici che per natura sono legati a formule arcaiche e stereotipate.

Anche se in qualche modo contrastanti, questi dati sono attendibili, in quanto non viziati da orientamenti ideologico-teorici ma frutto di osservazioni empiriche. Allora, se studiosi, quali lo Smith ed il Mc Knight, pur basandosi su testi dello stesso periodo, si contraddicono l'un l'altro nelle con-

clusioni, significa che effettivamente doveva esserci una situazione di variabilità da mettere in relazione con il genere di testi presi in considerazione. Anche in epoche più recenti non mancano obiettivi sondaggi della situazione linguistica dell'antico inglese: concentrati su particolari testi, mirano, per lo più, alla comprensione delle sfumature diversificanti del comportamento di minori costruzioni sintattiche, come le relative o la coordinazione per mezzo di *ond* e *ac*. In ogni caso, comunque, questi fedeli osservatori empirici arrivano ad una stessa conclusione: l'ordine SVO ha una frequenza molto elevata, seguito a ruota dalla variante VSO, mentre le frasi del tipo SOV costituiscono una minoranza; le altre combinazioni sono sempre in percentuali molto basse (Andrew, 1934, 1966; Rothstein, 1922; Fourquet, 1938; Mitchell, 1964, 1969, 1970; Brown, 1970; Bean, 1983). Proprio la presenza elevata del tipo VSO, preceduto prevalentemente da avverbi o complementi, ha insospettito alcuni linguisti a tal punto da considerarlo non tanto una variante quanto l'ordine dominante dell'anglosassone, il punto di partenza verso SVO: in breve, alcuni hanno considerato l'antico inglese una lingua con la restrizione del verbo in seconda posizione, come il tedesco moderno (Stockwell, 1977; Gerritsen, 1981) ed altri, invece, una lingua funzionante secondo i principi della topicalizzazione (Kohonen, 1976; Vennemann, 1974).

Rispetto agli studi condotti in precedenza, abbiamo deciso di operare una selezione dei testi che permettessero prima di tutto l'osservazione dello sviluppo continuo ed omogeneo della lingua in un arco di tempo sufficientemente ampio e che rispecchiassero il più possibile l'uso linguistico contemporaneo alla loro stesura. Per questa ragione sono stati esclusi i testi giuridici, in quanto legati alle espressioni formulari, i testi di tradizione come l'*Orosio* e la *Cura Pastoralis* di Gregorio, perché non si possono escludere fenomeni di calco e di interferenza con conseguenti alterazioni della struttura della lingua ad opera del latino, ed i testi poetici, in primo luogo il *Beowulf*, poiché appartenenti ad una tradizione letteraria lontana dal linguaggio comune. Sono stati scelti il cosiddetto MS *Parker* e la *Cronaca di Peterborough*, giacché permettevano l'osservazione dello sviluppo continuo

ed omogeneo della lingua in un arco di tempo abbastanza ampio, rispecchiavano con un certa sicurezza l'uso linguistico contemporaneo e non erano né testi giuridici, né traduzioni dal latino, né tanto meno composizioni poetiche.

Per il *Manoscritto Parker* ci siamo serviti del testo redatto da C. Plummer (1982) sulla base dell'edizione di J. Earle. Questo codice deriva tal nome dal fatto di essere uno dei molti tesori che l'arcivescovo Parker donò al Corpus Christi College di Cambridge. Viene spesso citata anche la cronaca di Winchester, in quanto la si credeva una cronaca, ora perduta, che proveniva da Winchester e apparteneva senza dubbio al Christ Church di Canterbury, visto che le ultime entrate furono fatte proprio là e che molte interpolazioni hanno a che fare con Canterbury. Il codice si conclude con l'anno 1070 ed è da tutti ritenuto uno dei testi più arcaici della *Cronaca Anglosassone*. Purtroppo, date le numerose interpolazioni e mani successive che si ritrovano nella stesura, non lo abbiamo potuto analizzare completamente ma, fidandoci del giudizio di autorevoli esperti quali il Fourquet (1938), abbiamo accentrato la nostra attenzione sulla prima parte del testo fino all'anno 925, ossia su quella sezione per cui si può vantare una certa contemporaneità tra i fatti narrati e la stesura dei passi ad essi relativi ed in cui si riconosce solo l'intervento di due mani diverse. Dopo il 925 seguono delle parti in cui alla prosa narrativa si alternano brani poetici: queste sono state, perciò, escluse. Abbiamo preso in considerazione, invece, gli anni 958-1001, dove la prosa riprende fluida senza interruzioni poetiche ed organica, a differenza di quello che succede dopo il 1001: infatti, l'ultima sezione è talmente disarticolata e frammentaria da rendere difficile non solo riconoscere le varie stesure ed interpolazioni, ma anche il senso stesso del racconto.

La *Cronaca di Peterborough*, di cui abbiamo usato l'edizione di C. Clark (1970), appartiene al Codice E, che a sua volta fa parte del Manoscritto dell'Arcivescovo Laud della Biblioteca Bodleiana. Il suo luogo d'origine è inconfutabilmente Peterborough nel Northamptonshire e fu scritto tra il 1122 ed il 1155. La prima parte del testo, quella che va dal 1070 al 1122, fa parte della *Cronaca Anglosassone*, come lo

dimostrano i numerosi punti in comune con gli altri codici, per esempio A,F,D. Questa prima sezione ha analogie anche con testi latini: *Annali di Waverly* e *Historia Anglorum*. Gli anni successivi, al contrario, non hanno correlazioni con altri testi coevi: furono composti sul luogo da monaci di Peterborough. Ci sono dei vaghi parallelismi solo con storie latine: *Gesta Stephani*, *Historia Novella* e con Florence di Worcester. Le continuazioni costituiscono una rarità documentaria, perché ci permettono di avvicinarci il più possibile alla lingua parlata all'epoca dei fatti narrati.

Nell'analisi dei testi, prima di tutto abbiamo individuato statisticamente la disposizione dei costituenti all'interno delle frasi sia indipendenti che dipendenti, in modo da avere delle cifre su cui lavorare. Siamo, infatti, dell'opinione che la frequenza di una struttura invece di un'altra non sia casuale ma tradisca un qualche cambiamento avvenuto nella lingua che è appunto il responsabile della sua occorrenza. Dato il continuo variare dello stile e della narrazione, si è preferito suddividere gli anni del MS Parker in cinque sezioni, (I pre-755, II 755-860, III 865-884, IV 885-891 e V 892-1001); le sezioni numerate VI, VII, VIII corrispondono rispettivamente alla *Cronaca di Peterborough* (1070-1121) ed alle sue due continuazioni (1122-1132 e 1133-1154).

Tab. 1

## Frase principali

|                                 | I   | II | III | IV | V  | VI  | VII | VIII |
|---------------------------------|-----|----|-----|----|----|-----|-----|------|
| VSO                             | 1   | 1  | 1   |    | 8  | 11  | 9   | 8    |
| X'VS                            | 82  | 35 | 43  | 22 | 98 | 227 | 104 | 39   |
| SVO                             | 54  | 14 | 6   | 11 | 27 | 186 | 86  | 63   |
| X'SV                            | 130 | 43 | 4   | 3  | 12 | 108 | 18  | 13   |
| SOV                             | 11  | 2  | 3   | 1  | 1  | 42  | 11  | 2    |
| OSV                             | 6   | 1  | 1   |    | 2  | 20  | 5   | 11   |
| OVS                             | 4   |    | 1   | 1  | 3  | 6   | 4   | 2    |
| SX <sub>1</sub> OV <sub>2</sub> | 3   |    | 2   |    | 31 | 2   | 3   |      |
| SV <sub>1</sub> OV <sub>2</sub> | 4   |    |     |    | 2  | 12  |     | 2    |
| altre                           | 2   | 2  |     |    |    | 12  | 1   |      |

[10]

Tab. 2

## Frase coordinate

|                                 | I   | II | III | IV | V   | VI  | VII | VIII |
|---------------------------------|-----|----|-----|----|-----|-----|-----|------|
| SVO                             | 138 | 40 | 34  | 23 | 110 | 202 | 100 | 97   |
| X'SV                            | 9   | 4  | 1   | 2  | 2   | 2   | 8   | 1    |
| X'VS                            | 12  | 9  | 16  | 14 | 14  | 8   | 7   | 4    |
| SOV                             | 50  | 33 | 52  | 13 | 58  | 206 | 5   | 11   |
| SX <sub>1</sub> VX <sub>2</sub> | 20  |    |     | 4  | 4   | 2   | 8   | 2    |
| OVS                             | 5   | 6  |     | 1  | 4   | 2   | 2   | 2    |
| SV <sub>1</sub> OV <sub>2</sub> | 2   | 5  | 2   |    | 5   | 27  | 1   | 1    |
| OSV                             | 3   |    |     | 1  |     | 6   | 5   | 2    |
| altre                           | 8   | 9  | 3   | 4  | 4   | 3   |     | 8    |

Tab. 3

## Frase subordinata

|                                 | I  | II | III | IV | V  | VI  | VII | VIII |
|---------------------------------|----|----|-----|----|----|-----|-----|------|
| X'VS                            |    |    |     |    | 1  | 1   | 5   | 2    |
| SVO                             | 17 | 1  |     | 6  | 36 | 106 | 81  | 27   |
| SOV                             | 20 | 4  | 8   |    | 49 | 169 | 18  | 19   |
| SX <sub>1</sub> VX <sub>2</sub> |    |    |     |    |    |     | 1   |      |
| SV <sub>1</sub> OV <sub>2</sub> | 4  |    |     |    | 11 | 18  | 4   |      |
| OSV                             | 1  | 1  |     |    |    |     |     |      |
| altre                           |    |    |     |    | 3  | 6   | 7   | 2    |

Tab. 4

## Frase relative

|          | I  | II | III | IV | V  | VI  | VII | VIII |
|----------|----|----|-----|----|----|-----|-----|------|
| RelSVO   | 28 | 3  | 1   | 7  | 15 | 78  | 42  | 10   |
| RelOSV   | 12 | 1  | 3   | 1  | 15 | 47  | 9   | 7    |
| RelSOV   | 11 | 4  | 6   | 4  | 46 | 109 | 12  | 3    |
| RelOVS   |    |    |     |    |    | 6   |     |      |
| RelX'SVO | 12 |    |     | 3  | 1  | 10  | 1   | 6    |
| RelX'SOV | 5  | 1  |     | 3  | 8  | 12  | 1   |      |

[11]

Nelle frasi principali si sono distinti otto tipi di sequenze possibili individualizzate secondo i seguenti criteri: il tipo VSO include tutte le frasi con verbo in posizione iniziale, seguito immediatamente dal soggetto e le negative ma esclude quelle a modalità marcata, come le interrogative, le ottative, le esclamative e le imperative; la sequenza X'VS comprende tutte le frasi in cui il verbo occupa la seconda posizione mentre elementi diversi dal soggetto o dall'oggetto diretto ricorrono inizialmente (la distinzione tra SVO e X'VS è dovuta alle argomentazioni di alcuni studiosi (Vennemann, Stockwell, ...) che vi vedono (in particolare il secondo) una prova della fase TVX o della focalizzazione del comment; l'ordine X'SV rappresenta quelle frasi in cui avverbi o complementi precedono il nesso S(oggetto)-V(erbo), come in inglese moderno; il tipo OSV è poco frequente, riguarda tutte le frasi in cui l'oggetto diretto o indiretto precede il soggetto e deve essere distinto dalla sequenza OVS, perchè di nuovo quest'ultimo è stato considerato un'evidenza a favore dell'ipotesi TVX; sono state isolate le frasi SXVX perchè potrebbero rappresentare uno stadio intermedio nella tesi TVX, se l'elemento preverbale fosse tematico e quello postverbale rematico, oppure un'ulteriore conferma dell'ipotesi di Hyman se l'elemento postverbale potesse essere interpretato come *afterthought*. Non hanno bisogno di alcuna elucidazione i tipi SVO e SOV, che includono coerentemente anche i casi SV<sub>1</sub>V<sub>2</sub>O e SOV<sub>2</sub>V<sub>1</sub>. Nelle tabelle non appaiono quelle sequenze che ricorrono troppo raramente per costituire un qualche esempio sia per quanto riguarda le proposizioni indipendenti che le dipendenti. Nelle frasi subordinate e coordinate non si riscontra una così vasta varietà come nelle frasi principali e inoltre solo certe sequenze ricorrono con una frequenza consistente. Tale fatto non deve stupire dato che sulle subordinate e coordinate agiscono in maniera ridotta o nulla le strategie pragmatiche di topicalizzazione-rematizzazione, *foreground-background* e focalizzazione in genere.

*Osservazioni sulle precedenti analisi condotte sull'antico inglese*

Le teorie di Vennemann e di Stockwell

Prima di passare alla nostra analisi, sarà utile ritornare puntualmente su quelle ipotesi (accennate sopra), che al contrario attribuiscono la responsabilità del cambiamento da SOV a SVO allo spostamento del soggetto rispetto al verbo o del verbo rispetto al soggetto.

Davanti alla flessibilità mostrata dall'antico inglese riguardo alle sequenze dei costituenti della frase ed alle numerose varianti ammesse, è stato a più riprese ipotizzato che esso stesse attraversando una fase di transizione nel mutamento da SOV a SVO: è questo il punto di partenza delle teorie di Vennemann e di Stockwell.

Secondo Vennemann, il verbo non balza in un solo passaggio dalla posizione finale a quella dopo il soggetto: in un primo momento segue semplicemente ciò che rappresenta il topic della frase e solo dopo che il verbo si è fissato in seconda posizione, il soggetto, quale caso topicale primario, viene riconosciuto come l'unico elemento che può precedere il verbo finito.

|      |                 |                 |
|------|-----------------|-----------------|
| «SXV | TVX             | TVX             |
|      | post-topic      | verb-second     |
|      | SVX             | SVX             |
|      | object pronouns | object pronouns |
|      | eg. Romance     | eg. English     |

«The verb shift is a response to a topicalization problem resulting from the reduction of S-O morphology» (1973: 360-1). In altre parole, nel passaggio da SOV a SVO Vennemann postula un cambiamento di tipo categoriale, perché ai fini dell'ordine delle parole risultano pertinenti i costituenti non tanto come entità grammaticali quanto come elementi considerati nella loro funzione pragmatica. È questo il motivo per cui viene spesso descritta come teoria della topicalizzazione. Nell'ambito di tale ipotesi l'antico inglese sarebbe passato attraverso la fase TVX, in cui la posizione del verbo servirebbe a separare l'elemento topicale, scivolato in prima posizione, da quello rematico.

Stockwell, dal suo canto, non contempla nessun cambiamento categoriale che sia responsabile della stabilizzazione dell'ordine SVO; nonostante ciò, suppone ugualmente una fase TVX, ma con meccanismi casuali diversi:

- «(a) SO(V)v — vSO(V) by Comment Focusing
- (b) vSO(V) — xvSO(V) by Linkage or Topicalization
- (c) TvX(V) — SvX(V) by Subject-Topic
- (d) SvX(V) — SvVx by Exbraciation
- (e) Subordinate Order — Main Order by Generalisation» (1977:296).

Nello sviluppo della lingua inglese da una prima fase SOV si sarebbe passati a VSO attraverso la regola di focalizzazione del comment: in tal modo verrebbe codificato un particolare contenuto semantico, definito «vividness of action», in cui è importante, ai fini della narrazione, l'azione e non i partecipanti. In un secondo momento, questo contenuto si sarebbe contestualizzato per mezzo di parole di collegamento, quali avverbi o complementi di tempo e luogo con la conseguente fissazione del verbo in seconda posizione. A questo punto, viene supposta una regola di topicalizzazione responsabile della posizione iniziale sia dei sintagmi nominali topicali sia dei sintagmi avverbiali. Bisogna aggiungere che secondo la teoria di Stockwell l'antico inglese corrisponderebbe alla fase (b), in cui la distribuzione dei costituenti all'interno della frase non si differenzia molto, in pratica, da quella implicata dallo stadio TVX di Vennemann. Gli stadi successivi, attraverso i quali la lingua sarebbe passata durante il mutamento, non fanno altro che ripercorrere il processo evolutivo segnato dalla teoria della topicalizzazione.

Dal momento che tali proposte si scontrano con l'ipotesi più probabile del mutamento della posizione dell'oggetto rispetto al verbo o viceversa, hanno bisogno di molte prove. In altre parole, se le due ipotesi sono corrette, dovremmo trovare la loro conferma nei testi che corrispondono temporalmente alla fase di transizione dall'antico inglese al primo inglese medio.

Il primo punto da discutere è proprio la regola di focalizzazione del comment, che teorizza lo spostamento del verbo all'inizio della frase, partendo da una lingua con verbo finale.

Tra l'altro, la stessa ipotesi è stata avanzata anche nell'ambito delle lingue romanze, per dare una spiegazione alla complessa questione dei clitici (Langacker 1969, Wanner 1987, Benincà Renzi Vannelli 1983), e delle lingue slave (Antinucci, 1977).

Se l'ordine SVO proviene da una fase precedente VSO, ci aspetteremmo di registrare una diminuzione progressiva dell'occorrenza a mano a mano che si stabilizza la nuova sequenza SVO. Contrariamente alle aspettative, dalla tab. 1 si osserva che la frequenza del tipo VSO preceduto da avverbi, complementi e non, cresce contemporaneamente all'affermazione dell'ordine SVO, fino a rappresentare nelle ultime sezioni della cronaca di Peterborough una delle sequenze dominanti. Se ne deduce che la costruzione con verbo iniziale rappresenta semmai la variante più frequente di SVO ed il motivo del suo graduale aumento di frequenza andrà cercato in una funzione complementare a quella che ha determinato l'insorgere di SVO. La letteratura sull'argomento giustifica la presenza di tale ordine sulla base della occorrenza in tutte le lingue indoeuropee come variante dell'ordine SV, e lo considera un esempio di stile drammatico emotivo, tipico delle lingue germaniche soprattutto (Heusler, 1967 nel caso dell'islandese; Mc Knight, 1897 e Fourquet, 1938 per l'antico inglese).

Se passiamo a considerare gli esempi di frasi VS, si ottengono risultati ancora più interessanti che sconfessano totalmente l'ipotesi di uno stadio antico inglese VSO. A parte le proposizioni con modalità marcata, che sono state escluse dal computo perché, in quanto marcate, hanno comportamenti devianti dalla norma neutra, in entrambi i testi si trovano rari esempi con verbo iniziale assoluto:

MsP 894.15 Hæfde se cyning his fierde on tu to numen...55...hæfdon hi hiora onfangen ær Hæsten to Beamfleote come...

«Il re aveva portato con sé il suo esercito ... essi li avevano ricevuti prima che Hasten venisse a Beamfleote...»

CP lxxi.4 Com se biscop Egelwine...

«Il vescovo Egelwine arrivò...»

CP cxxxv.4 Wurþen men suiðe ofuundred and ofdred,...

«Gli uomini furono molto sorpresi e terrorizzati...»

Per quanto riguarda la sequenza X'VS, dove X' può essere tanto un avverbio quanto un complemento di tempo e luogo, le grammatiche tradizionali sostengono che in anglosassone si verifica il fenomeno dell'inversione ogni volta che la frase inizi con avverbi di luogo o tempo come *her*, *þær* e *þa* o con la particella negativa *ne* ed i suoi composti, oppure con complementi di tempo del tipo: *þy gear*, *þy ilcan gear*, etc.... In verità, questa regola non corrisponde alla realtà, ovvero non sempre la presenza di tali sintagmi avverbiali richiede obbligatoriamente la sequenza VS.

In sintesi, in antico inglese non opera la regola del «verb-second». Di conseguenza, l'ipotesi della focalizzazione del comment viene notevolmente indebolita e svuotata, perché la presenza di tali sintagmi avverbiali richiederebbe e giustificerebbe, a maggior ragione, la sua applicazione.

Dall'analisi del comportamento di *her*, si osserva che fin dal MS Parker non si registrano che rarissimi casi di inversione con verbi transitivi + complemento oggetto o intransitivi + complementi circostanziali. In questi casi, indipendentemente dalla natura del soggetto (nominale o pronominale), l'ordine è solitamente X'SV:

MsP 591.1 Her Ceorl ricsode v gear...

«In quel tempo Ceorl regnò cinque anni»

MsP 704.1 Her Æpelred Pending Miercna cyning onfeng munuc hade...

«In quel tempo Æpelred re dei Merci di Penda prese gli ordini monacali»

MsP 688.1 Her Ine feng to Wesseaxna rice and heold xxxvii wiñt.

«In quel tempo Ine successe al trono e regnò per trentasette inverni»

La sequenza è quasi regolarmente X'VS in frasi di tipo esistenziale-presentativo. Ma con verbi eventivi ed esistenziali non ci si aspetterebbe niente di diverso perché, per la loro funzione pragmatica, devono stare in posizione iniziale. Pertanto, queste costruzioni non sono marcate:

MsP 890.1 Her lædde Beornhelm abb West Seaxna ælmeſsan to Rome ond Ælfredes cyninges...

«In quel tempo Beornhelm abate dei Sassoni occidentali e del re Alfred guidava opere misericordiose a Roma»

MsP 904.1 Her com Æðelwald hider ofer sæ mid þæm flotan...

«In quel tempo Æðelwald se ne andò laggiù per mare con la flotta»

CP xcix.1 Her wæs se cyng Willem to Midewintra on Normandig.

«In quel tempo il re Willem era in Normandia a Natale»

CP cxv.1 Her wæs se cyng Henri to Nativiteð on Normandig.

«In quel tempo il re Henri per la Natività era in Normandia»

CP cxxxi.26 Her him trucode ealle his mycele cræftes...

«In quel tempo tutta la sua forza venne meno»

Negli ultimi esempi la sequenza è senza dubbio determinata dalla pragmatica del discorso: si ha addirittura OVS, in cui l'oggetto è pronominale.

In aggiunta, non mancano neppure esempi del tipo:

CP lxxi.1 Her Ædwine eorl and Morkere eorl / ut hlufon and mislice ferdon on wudu and on felda.

«In quel tempo il conte Ædwine e il conte Morkere furono puniti per aver abbandonato il loro signore e senza meta se ne andarono per i campi ed i boschi»

dove, nonostante il verbo di movimento, l'ordine è SVO. Evidentemente c'è ancora una certa flessibilità sintattica.

Analoghe sono le conclusioni che possiamo trarre dal comportamento di *þær*: infatti, se è vero che la maggior parte delle frasi con *þær* ha ordine X'VS, è anche innegabile che il predicato è per lo più *beon*, *weorþan* o un verbo di movimento, sia nel MS Parker che nella Cronaca di Peterborough:

MsP 867.2...þær wæs micel unþuærnes þære þeode betweox him selfum...

«Ci fu grande discordia tra le genti»

CP lxxv.9 Ðær wæs Roger eorl and Walþeof eorl and biscopas and abbotes...

«C'era il conte Roger e il conte Walþeof ed i vescovi e gli abati»

CP cxxiii.2 Ðær comen þes eorles sandermen of Angeow to him...

«Allora arrivarono gli ambasciatori del conte di Angeow da lui»

Altrimenti la sequenza è X'SV quasi senza eccezione:

MsP 855.13 ... þær eft his feorh gesealde...

«...là il suo spirito si arrese...»

CP cxxvii.7 Þar he nam þe biscop Roger of Serebyri...

«Là catturò il vescovo Roger di Serebyri»



Anzi, si possono frapporre tra l'avverbio ed il verbo più termini, come nell'esempio seguente:

CP cxxi ... þær man him held þet he ne mihte na east na west...  
«...là essi stessi sostenevano di non poter andare né ad ovest né ad est»

Qui l'ordine è addirittura X'SOV: l'oggetto ed il soggetto sono elementi pronominali e la sequenza è palesemente determinata da fattori di topicalità e rematicità.

Più interessanti sono le osservazioni dedotte dai complementi di tempo determinato. A differenza di *her* e *þær*, che presentano un comportamento abbastanza coerente e regolare in tutti e due i testi come particelle di collegamento, seguite dall'ordine tipico delle frasi esistenziali presentative, per i complementi di tempo bisogna fare una distinzione tra il MS Parker e la Cronaca di Peterborough: nel primo testo hanno un andamento simile a quello degli avverbi, in altre parole sono seguiti dalla sequenza VS nel caso di verbi eventivo-esistenziali:

MsP 920.3 Þy ilcan geare for Purcytel eorl ofer sæ on Froncland.  
«In quello stesso anno il conte Purcytel partì per mare verso la Francia»

mentre sono seguiti dalla sequenza SV in tutti gli altri casi:

MsP 755.45 ...þy ilcan geare mon ofslog Æþelbald Miercna cyning...  
«... nello stesso anno il re dei Merci, Æþelbald, fu ucciso...»  
MsP 823.9 ...þy ilcan geare East Engla cyning ond seo þeod gesohte Ecgbryht cyning him to fripe...  
«... nello stesso anno il re degli Angli orientali ed il suo popolo chiesero al re Ecgbryht di fare la pace...»

L'ordine dominante con verbi transitivi è già obbligatoriamente SVO come dimostrano i due esempi sopra.

Nella Cronaca aumenta la percentuale di frasi che, iniziando con tali complementi, presentano inversione, sebbene il verbo non sia strettamente di carattere esistenziale-presentativo:

CP cx.1 On þisum geare heold se cyng Henri his hired to Cristesmaæssan...  
«In questo anno il re Henri trasferì la corte per Natale»

CP cxxii.3 On þone lententyde þærtforen forbearn se burch on Gleawecestre.  
«In quella primavera inoltre bruciò il villaggio a Gleawecestre»  
CP cx1.1 On þis geare wolde þe king Stephne tæcen Rodbert eorl of Gloucestre...  
«In questo anno il re Stephen volle istruire il conte di Gloucestre Rodbert»

L'ultimo esempio ha la tipica struttura presentativa (Hetzron, 1975): la sequenza è  $V_1SV_2O$  non  $V_1SOV_2$ , cioè si tratta di un'inversione tra soggetto e verbo servile partendo da un ordine di base  $SV_1V_2O$ .

Statisticamente sono sempre più rilevanti anche in questo testo le frasi il cui predicato consiste in un verbo di moto oppure si tratta di *beon* o *weorðan*. L'incremento di tale costruzione non riguarda solo il coinvolgimento di verbi non eventivi ma anche altri sintagmi avverbiali che nel MS Parker sono di solito seguiti dal soggetto e poi dal verbo e che nella Cronaca, soprattutto nelle due continuazioni, vengono utilizzati come elementi di collegamento con ordine VS:

CP cx1.6 Pereftefordfeorde Willelm ærcebiscop of Cantwarbyri... Perefteford wæx suythe micel uerre betuyx þe king and Randolf eorl of Cæstre...  
«Dopo ciò l'arcivescovo di Cantwarbyri Willelm morì... Dopo ciò ci fu una grande guerra tra il re e il conte di Cæstre Randolf»  
CP lxxxv.23 Æfter þisum hæfde se cyng mycel geþeagt...  
«Dopo questo il re convocò un grande consiglio»

Da quanto detto finora, l'ordine X'VS sembrerebbe subire un processo di rafforzamento e di stabilizzazione nella funzione introduttiva del discorso, piuttosto che essere in via di estinzione. Come può, allora, rappresentare l'ordine basico dell'anglosassone e tanto più essere responsabile dello spostamento dei costituenti verso SVO?

Per di più, se si guarda con attenzione ai sintagmi verbali coinvolti, non si può fare a meno di accorgersi che la maggioranza dei casi è costituita da verbi eventivi, la cui posizione non marcata è appunto quella iniziale. Di certo questi esempi non costituiscono una prova dell'esistenza di un ordine basico VSO.

Apparentemente sembrerebbe fare eccezione e, quindi, confutare quanto concluso finora il comportamento di *þa*

avverbio. In verità, la supposta regolarità dell'inversione con *þa* è un dato discutibile, perché si basa su un argomento circolare: secondo le grammatiche antico inglese si distingue un *þa* avverbio da una congiunzione sulla base dell'ordine delle parole. Ma è proprio in base alla costruzione sintattica e non tanto in base al suo valore che si riconosce l'avverbio: ovvero, se è seguito immediatamente dal verbo, funziona da avverbio temporale; se invece è seguito dal soggetto e poi da verbo, si tratta della congiunzione temporale.

Tuttavia, anche in questo caso non mancano chiari controesempi:

CP 1xx.45 *þa twegen kyngas, Willelm and Swægn, wurðon sæhtlod.*  
«I due re, Willelm e Swægn, si riconciliarono»

Non bisogna dimenticare la presenza di casi in cui il dubbio è almeno legittimo. Spesso, infatti, è la punteggiatura o la presenza di segni abbreviativi, come quelli per esprimere la congiunzione *and*, che ci fanno optare per un'interpretazione anziché per l'altra. Purtroppo i segni diacritici adottati nei codici rispondono ad esigenze diverse dalle nostre e quindi non è possibile traslitterare la loro punteggiatura in una versione moderna senza provocare alterazioni al testo. Nel caso in cui si opti per la resa fedele all'originale, è necessario domandarci il reale valore di ogni interpunzione.

MsP 894.63 *þa se cyning hine þa west wende mid þære fierd wid Exancestres. swa ic ær sæde...*  
«Allora il re si diresse ad ovest con il suo esercito verso Exancestre. Così avevo detto prima»

In casi come l'esempio sopra si risorge il dubbio di come considerare quel «.»: se, come sembra, non ci sono motivi che ci impediscono di considerarlo un segno di punteggiatura forte, un punto cioè, allora bisogna interpretare *þa* come un avverbio, che qui è seguito da SV.

Nel caso in cui, invece, ignorassimo la punteggiatura originale e ci affidassimo totalmente al valore contestuale della frase, il problema diventerebbe ancora più complesso ed il numero dei controesempi aumenterebbe sensibilmente:

CP cxxiv.36 ... *David his broðer, þa wæs eorl on Norðhamtunescire, feng to rice and hæfde ða baðe togedere þone kinerice on Scotlande and þone eorldom on Englelande...*

«...il suo fratello David, quando era conte in Northumbrian, successe al trono e tenne contemporaneamente il regno di Scozia e il contado d'Inghilterra»

Nella frase sopra lo stesso contesto ci autorizza a sospettare del suo vero valore: nonostante si accompagni all'inversione del verbo e del soggetto, pare davvero più una congiunzione che non un avverbio temporale.

È ovvio che se la regolarità dell'inversione si basa sulle argomentazioni offerte dalle grammatiche tradizionali, su cui gravano dubbi come quelli appena discussi, non si può essere che molto cauti nel giudicare le frasi *þa* + VS probanti di una fase VSO: tutt'al più queste possono essere un residuo di una fase di verb-second.

Se a questo si aggiunge che anche nelle proposizioni *þa* + VS predomina nettamente la presenza di verbi presentativo-esistenziali, non si può fare a meno di concludere che gli argomenti ritenuti probanti di uno stadio antico inglese VSO risultano privi di fondamento, in quanto si basano su quel tipo di frasi il cui ordine non marcato è proprio VS.

Ugualmente priva di concrete conferme finisce per essere anche l'ipotesi della topicalità: l'ordine che costituirebbe una prova incontestabile dell'esistenza di una fase TVX è OVS. Ci si aspetterebbe, quindi, numerosi casi di OVS, che dall'osservazione della tab. 1 risulta, invece, avere una delle più basse frequenze. Inoltre, l'oggetto è quasi sempre un pronome, fortemente anaforico, mentre il soggetto è obbligatoriamente di natura nominale e può avere diverse funzioni pragmatiche.

MsP 709.2 ... *wæs todled in foreweard Danieles dagum in tua bišcscira West Seaxna lond... oþer heold Daniel oþer Aldhelm...*

«... la regione dei Sassoni occidentali fu divisa in due vescovadi nel tempo precedente i giorni di Daniele ... uno Daniele lo tenne l'altro Aldhelm...»

CP cxiii.14 ... *hine bebyrigde se biscop of Ceastre...*

«... il vescovo di Ceastre lo seppellì»

CP 1xxx.4 *Dis dydon Norðhymbra on Maies monðe.*

«Gli abitanti di Northumbria fecero questo nel mese di maggio»

MsP 885.14 ... *ond hiene of slog an efor...*

«...e fu ucciso da un cinghiale...»

Solo l'ultimo esempio riportato costituisce il tipico caso di fase TVX, in cui appunto il soggetto ha funzione rematica.

La percentuale d'occorrenza è, oltre tutto, così bassa da non incoraggiare assolutamente l'ipotesi di una fase TVX.

Tuttavia, sia l'ipotesi di Vennemann che quella di Stockwell colgono aspetti fondamentali del mutamento intervenuto tra il protogermanico e l'antico inglese che non si può ridurre alla semplice formula greenberghiana SOV > SVO. Infatti, Vennemann richiama l'attenzione sull'emergenza delle categorie pragmatiche e Stockwell coglie la relazione fra gli ordini SVO e VSO o più semplicemente VS e SV: entrambi i fatti giocano un ruolo fondamentale nell'affermazione del nuovo ordine delle parole.

#### *Teorie del contatto e dell'afterthought*

Vennemann e Stockwell non sono gli unici ad essersi occupati del cambiamento da SOV a SVO attraverso l'elaborazione di un modello «ideale» che rendesse conto delle varie fasi e del meccanismo del processo. Molti linguisti hanno cercato di risolvere il problema dalla stessa prospettiva d'analisi ma secondo diverse teorie. Per comodità e semplicità si possono raggruppare sotto due denominazioni: le teorie dell'*afterthought* e quelle del contatto.

Le teorie del contatto che sulla scia di Lehmann (1973) cercano di tracciare l'evoluzione dell'ordine delle parole nelle fasi storiche dell'inglese sulla base dell'interferenza tra l'antico inglese ed un'altra lingua, si possono suddividere in due raggruppamenti: le teorie forti, ovvero della creolizzazione, che comportano l'adozione di una lingua di nessuno, e quelle deboli, ovvero dell'influenza del superstrato. In entrambi i casi vi sono risposte particolari, sul piano storico, e generali, sul piano teorico. Prima di tutto, bisogna aver chiaro che cosa si intende per creolizzazione. Se ci riferiamo ad un collasso totale della morfologia e ad una completa ricostruzione della sintassi, non ci sono prove testuali per sostenere che l'antico inglese sia stato creolizzato. Ci troviamo di fronte, infatti, ad una continuità di sviluppo, lungo

il quale si assiste ad un lento progressivo abbandono della morfologia e ad un contemporaneo irrigidimento della sintassi. Il processo di creolizzazione, come ha ben puntualizzato Givón in «Prolegomena to any sane creology» (1982) è veloce e comporta una rottura completa con la tradizione. Se, al contrario, si intende la crisi del sistema morfosintattico seguita da una parziale ristrutturazione, allora si dovrà considerare ogni fenomeno di instabilità un esempio di creolizzazione, arrivando così all'assurdo che tutte le lingue sono creole, poiché «no language exists which is not in some sense a contact language» (Givón, 1982: 4). In questo caso si tratta di fenomeni di contatto.

I dati storici sconfessano tutte le teorie che attribuiscono il cambiamento sintattico ad una probabile creolizzazione dell'antico inglese (Gerritsen, 1981; Fisiak, 1977; Steele, 1978; Bailey & Maroldt, 1977): c'è una sfasatura evidente tra i testi e la supposta epoca del contatto, cioè il Danelaw. Se ci sono stati dei fenomeni di contatto, questi appartengono alla fase del medio inglese e coinvolgono la fonologia ed il lessico con un notevole scompiglio della derivazione affissale, non certo la sintassi già da tempo stabilizzata.

Le teorie raggruppate sotto la denominazione dell'*afterthought*, si basano su una stessa assunzione: la tendenza, in parte insita nella lingua, a spostare verso destra gli elementi «pesanti» della frase; questo spostamento arriverebbe a squilibrare totalmente la struttura interna della lingua ed a provocare una sua nuova riorganizzazione: «a fairly weak tendency for rightwards operations in syntax, manifested originally mainly in rightwards neutralization, gradually snowballed and changed the language from an OV one» (Aitchison, 1979: 62). Il meccanismo è assimilabile a quello reclamato da Hyman come *afterthought*: «where this rightward dislocation process is used for contrast, disambiguation or simply for the addition of forgotten information its role in syntactic change must be recognised» (Hyman, 1975: 142). Per le lingue romanze questa ipotesi è stata più volte avanzata e la Aitchison ha cercato di vederla nel greco omerico raccogliendo qualche consenso. Per quanto riguarda l'antico inglese è innegabile questa tendenza: lo stesso Stockwell

riconosce che «there were ... certain rightward movement rules which lifted constituents out of the sentence brace and destroyed the verb-final appearance of surface clauses» (1977: 305). Lo stadio dell'antico inglese, tuttavia, è già troppo avanzato per potervi ricercare una documentazione di questo tipo: l'ordine SVO è ormai indiscutibilmente dominante, gli oggetti pesanti hanno naturalmente posizione post-verbale ed altrettanto le frasi complesse. Questa ipotesi è, comunque, alleata all'idea del passaggio OV > VO, dove appunto è l'oggetto a muoversi, e può aggiungere un'ulteriore conferma a favore. Ciononostante, la condizione dell'*afterthought* sembra costituire una condizione favorevole piuttosto che la causa.

*L'ordine delle parole nel MS Parker e nella Cronaca di Peterborough*

Torniamo allo spoglio dei testi ed ai dati ottenuti: cercheremo di darne una lettura interpretativa il più possibile oggettiva, partendo dal computo effettuato delle frequenze per ogni singola sezione e cominciando l'analisi con le frasi principali per poi passare alle varie dipendenti.

Nella sezione (I) X'SV, SVO, e X'VS rappresentano le sequenze nettamente predominanti; le altre combinazioni compaiono in percentuale bassa (generalmente con un numero di esempi sotto la decina). X'SV e X'VS sono entrambi usati per introdurre nuovi eventi e per concatenare i fatti secondo le seguenti modalità: con verbi eventivo-esistenziali si trova regolarmente X'VS (il motivo è ovvio per le ragioni sopra esposte); in tutti gli altri casi, cioè nel caso di semplice concatenazione o correlazione di brani descrittivi, predomina X'SV. Già in questa prima parte *þa* si configura quale connettivo con funzione presentativa per eccellenza, in quanto si accompagna di solito con verbi eventivo-esistenziali ed è seguito da VS.

MsP678.1 Her oepiewde cometa se steorra ond Wilfrip biscop wæs adriften of his biscdome from Ecgeferpe cyninge.

«In quest'anno apparve la cometa, la stella, e il vescovo Wilfrid fu cacciato dalla sua diocesi dal re Ecgeferpe»

MsP722.1 Her Æþelburg cuen towearþ Tantun þe Ine ær timbrede ond Aldbryht wraecca gewat on Suþ rige ond on Suþ seaxe ond Ine gefeaht wip Suþ Seaxum.

«In quest'anno la regina Æthelburg demolì Taunton che Ine costruì in tempi anteriori e il vagabondo Aldbryht se ne andò nel Surrey e nel Sussex e Ine combattè contro i Sassoni Meridionali».

SVO è di solito usato con soggetti topici, cioè noti perché precedentemente citati, o semitopici, cioè sostantivi il cui referente è stato stabilito indirettamente nel discorso: così abbiamo materiale determinato o pronominale quasi costantemente in posizione preverbale; i nomi propri precedono sempre il verbo, in condizioni non marcate.

MsP716.4... ond on þam ilcan geare Ceolre Miercna cyning forþferde ond his lic restep on Licet felda...

«e nello stesso anno Ceolred, re dei Merce, morì e il suo corpo riposa in Lichfield»

840.1 Her Æþelwulf cyning gefeaht æt Carrum wip xxxv sciplæsta ond þa Deniscan ahton wælstowe gewald.

«In quest'anno il re Æþelwulf combattè a Carhampton contro 45 ciurme di una nave e i danesi ebbero il controllo del campo di battaglia»

La sezione (II) offre lo stesso panorama con un lieve rafforzamento dell'impiego dell'ordine VS per adempiere alla funzione introduttiva: i soggetti non topici, ovvero indefiniti, che nella precedente parte occupano indifferentemente la posizione post- o pre-verbale, tendono sempre più a seguire il verbo. Al contrario, i soggetti definiti, il materiale topico, precedono sempre il rispettivo predicato verbale. Contemporaneamente le sequenze minori tendono a scomparire: notevole è la mancanza di SOV come pure dello stadio intermedio SV<sub>1</sub>OV<sub>2</sub>.

MsP800.4 Þær wearþ micel gefeohht...

«ci fu una grande battaglia»

MsP827.3 ... he wæs se eahteþa cyning...

«era l'ottavo re»

Nella sezione (III) sono presenti le maggiori novità: i tipi X'SV e SVX scendono rispettivamente al 2% e 18%, mentre il tipo X'VS sale vertiginosamente a più del 50%. Questo incremento è dovuto principalmente alla quasi totale scomparsa del tipo X'SV: nella sezione (I) 130 frasi introduttive su 212 avevano l'ordine X'SV. Qui l'ordine X'VS funge da segnale sintattico principe per eventi nuovi o consecutivi, a seconda della topicalità del soggetto. Anche gli avverbi di collegamento si specializzano nelle funzioni svolte: le frasi con *her- VS* e *þy ilcan gear- VS* o simili indicano soltanto nuovi eventi; quelle con *þa- VS* e *þær- VS* possono concatenare o collegare eventi consecutivi.

MsP866.1 Her feng Æered Æpelbryhtes broþur to Wesseaxna rice ond þy ilcan gear- cuom micel here on Angelcynnes lond...

«In questo anno Æpered il fratello di Æpelbryhl successe al trono e lo stesso anno arrivò una grande armata nella terra degli Angli»

Gli ordini SVO e X'VS continuano ad essere predominanti anche nella sezione successiva, benché in generale lo stile sia molto più simile alle prime sezioni, cronachistico e sintetico. Le diverse sequenze assumono ruoli sempre più precisi e fissi secondo le direttive evidenti nelle parti precedenti.

Nell'ultima sezione, che appartiene al lavoro di un diverso copista, si stabiliscono definitivamente i tratti innovativi della sezione (III) e continuati nella (IV). Quindi, il tipo X'VS soppianta l'ordine X'SV per introdurre nuovi eventi o consecutivi o collegati e per iniziare il discorso, mentre SVX diventa l'ordine non marcato il cui soggetto è generalmente topico, coerentemente alla struttura dell'inglese moderno. Il tratto distintivo di questa sezione è l'alta percentuale dell'ordine VS (più del 50% del totale): *þa* seguito da VS costituisce il miglior rappresentante; gli altri sintagmi avverbiali che rappresentano X' sono relativamente pochi *þær*, *her*, *þa*, e sintagmi del tipo *þy ilcan gear- VS*. Sia *þa* che gli altri si accompagnano di solito a verbi di movimento o esistenziali (*beon* e *weorðan*), i quali per ragioni pragmatiche richiedono il predicato prima del soggetto. I rari casi in cui il verbo non è

di tipo presentativo sono esempi di *foreground*, ossia di introduzione non tanto di un singolo evento quanto di una situazione di sfondo.

Nella prima parte della cronaca l'ordine nelle frasi descrittive non introduttive è SVO, riflettendo le caratteristiche di una lingua «subject-prominent», cioè S è in genere determinato, animato e fortemente anaforico. Le frasi introduttive sono coerentemente X'VS, ovvero seguono l'ordine pragmaticamente non marcato delle proposizioni esistenziali-presentative; tuttavia, la grande percentuale di X'SV, quando il verbo non è eventivo, elimina per sempre lo spettro della regola del «verb-second». A differenza del MS Parker, aumenta il numero degli elementi che possono occupare la posizione X' e non raramente vi si trovano addirittura accumuli di avverbi o complementi temporali e circostanziali, come pure altre strutture sintattiche:

C.P xciii.32 Da sona æfter þam þe se cyng wæs suð afaren, feorðe se eorl anre nihte...

«Allora subito dopo che il re si era diretto verso sud, il conte una notte parti»

C.P cv.1 On þisum gear- to Natiuteð heold se cyng Heanrig his hired æt Windlesoran...

«In questo anno il re Henri tenne la corte a Windlesoran per Natale»

Nelle ultime due sezioni della Cronaca di Peterborough i tipi X'VS e SVX, che percentualmente rappresentano gli ordini dominanti, rivestono funzioni complementari: il primo introduce eventi nuovi o consecutivi ed il secondo è riservato ai soggetti topici e determinati, che sono la maggioranza. In altre parole SVO e X'VS si specializzano nelle funzioni già assunte in modo spiccato e inequivocabile nella prima parte della Cronaca ed ancor prima a partire dalla sezione III del MS Parker: SVO rappresenta l'ordine neutro e X'VS l'ordine non marcato per le frasi introduttive. La quasi nulla occorrenza di soggetti pronominali in questo secondo tipo di frasi costituisce un'ulteriore conferma della nostra ipotesi: da un punto di vista pragmatico il soggetto, poiché è l'elemento nuovo, deve seguire il verbo (cfr. par. 2). Già nella prima parte ma soprattutto nelle due continuazioni, si assiste ad un

processo di specializzazione dei compiti svolti dalle particelle avverbiali: *pær* e *þa* sostituiscono quasi totalmente le altre nella funzione introduttiva; gli altri avverbi si trovano sempre più raramente e tutt'al più insieme ad altri complementi.

C.P cvi.1 Her on þyson geare wæs se cyng Henrig to Natiuteð...  
«In quel tempo il re Henri era per Natale...»

Contemporaneamente, l'uso della sequenza VS si è esteso a tutti i casi di *foreground* indipendentemente dalla semantica del verbo. Questa osservazione acquista maggior validità se si pensa al comportamento di verbi come *forðfaran*, che nel MS Parker si trovano nelle stesse posizioni di tutti gli altri verbi non presentativo-esistenziali ma nella *Cronaca* ricorrono solo nell'ordine VS preceduti da avverbi o complementi. In ogni caso è ormai indubbio che l'ordine fondamentale è SVO, come dimostrano gli esempi qui sotto:

C.P cvi.34 Ðær wearð se eorl of Normandig gefangen...  
«Là il conte di Normandia fu catturato»

C.P cvi.42 Ðises geares eac wæron swiðe hefige and sinlice gewinn betwux þam Casere of Seaxland and his sunu...  
«Questo anno ci furono violente e penose battaglie tra il Re della terra dei Sassoni e suo figlio»

in cui l'inversione riguarda il soggetto ed il verbo da una base SV<sub>1</sub>V<sub>2</sub>O.

Interessanti sono, fra gli ordini minori, i tipi OSV e OVS, perché qui la determinatezza e l'ordine delle parole funzionano già esplicitamente come espedienti per marcare la topicalità: in ogni esempio l'oggetto è l'elemento topico della frase sia esso un sostantivo determinato o un pronome. Il tipo OSV (che rimane ancora da analizzare) ricorre molto spesso con *man* come soggetto e con oggetti enfaticizzati, assomigliando così molto alla frase passiva. Quest'impressione è ancora più convincente, se si ricorda che la struttura passiva è estremamente rara anche nelle ultime sezioni.

MsP 455.3 ...and his broþur Horsan man ofslog.  
«e suo fratello Horsa qualcuno uccise»

CPcxxii.22 Pæt fir hi seagon in þe dæirime...  
«quel fuoco essi videro all'alba»

L'ordine SX<sub>1</sub>VX<sub>2</sub>, in ogni testo numericamente molto limitato, tende a scomparire del tutto nelle cronache. Apparentemente potrebbe far pensare ad una gerarchia topicale delle sue parti. In verità da quanto possiamo vedere dagli esempi, X<sub>2</sub> è di solito una ulteriore specificazione del primo oggetto, come se fosse una sorta di *afterthought*, ed è sempre un elemento pesante: non ci dobbiamo meravigliare se ricorre in posizione finale.

C.P 1xxiii.5 Hi syððon ham gewendon to Englalande.

«Successivamente tornarono a casa, in Inghilterra»

C.P 1xxii.6 Se cyng ham gewende mid ealre his fyrde.

«Il re tornò in patria con tutta la sua schiera»

A questo punto, bisogna aprire una parentesi, per chiarire uno dei punti più controversi: la posizione dell'oggetto pronominale. Nelle varie sezioni studiate, l'oggetto pronominale è incline, in frase lineare (con ordine non inverso), ad occupare la posizione preverbale ma raramente precede il soggetto; talvolta, in caso di più pronomi, per esempio oggetto diretto ed indiretto, non è raro trovarli tutti in posizione preverbale. Per questo motivo, ci siamo imbattuti in alcune frasi che, pur mostrando una struttura SVO per quanto concerne gli elementi pesanti, continuano ad avere i pronomi prima del verbo. Questa tendenza tende a diminuire sensibilmente nelle sezioni più moderne, in particolare nelle due continuazioni della *Cronaca*, dove, anzi, l'oggetto pronominale è postverbale, tranne rarissime eccezioni: nei pochi casi in cui continua ad essere preverbale è sempre animato. I pronomi, perciò, rappresentano l'ultima «guardia» nel processo d'evoluzione della lingua verso il tipo SVO ma il loro comportamento è perfettamente in armonia con il cambiamento generale, con un certo ritardo.

La sequenza SOV, infine, tende regolarmente a diminuire in entrambi i testi a mano a mano che SVO e X'VS si specializzano quali ordini principali. Il suo comportamento conferma l'ipotesi che lo considera un residuo dell'antico ordine

delle parole, dal quale la lingua si allontana progressivamente.

È chiaro che gli ordini minori, per quanto interessanti siano come prove o stadi della storia della lingua, non corrispondono certamente alla struttura sintattica principale di quel tempo. Ed è ugualmente evidente che l'antico inglese era già stabilmente SVO: se si uniscono le due strutture X'SV e SVO, che dipendono dalle stesse regole sintattiche, vediamo che la loro somma quasi in ogni sezione predomina. Inoltre, anche l'altra sequenza (X'VS), seconda solo a SVO per frequenza, che svolge una funzione introduttiva dove la disposizione dei costituenti della frase corrisponde alla successione topic-comment, non è affatto in contrasto con una base SVO della lingua: basti pensare all'inglese contemporaneo per convincersi di quest'ultima affermazione. Tale conclusione è confermata dai dati ottenuti circa le coordinate, le subordinate e le relative.

Se confrontiamo le principali con le coordinate, sembra che non abbiano un andamento parallelo: nelle principali sia nella *Cronaca* che nel MS Parker l'ordine SOV, che pur è presente in bassissima percentuale, tende a diminuire lentamente mentre nelle coordinate con maggiore velocità; l'ordine SVO, invece, cresce costantemente nelle principali e con maggiori oscillazioni nelle coordinate. Paragonando le percentuali delle altre sequenze salta agli occhi il fatto che SVO si impone quale ordine basico nelle coordinate molto prima che nelle principali: con oscillazioni, ma sempre con una frequenza maggiore di quella degli altri ordini nel Manoscritto Parker; con un'occorrenza incommensurabilmente più grande nelle ultime sezioni della *Cronaca*, dove gli ordini sono presenti in una percentuale insignificante e trascurabile. Sulla base dei dati, le coordinate sembrano avere stabilito la sequenza SVO prima delle principali: in questa sede la presenza di particelle avverbiali o complementi, che nelle principali si accompagnano spesso a VS, ha minor effetto, chiaramente per il fatto che vi sono minori esigenze di topicalizzazione o di strategie pragmatiche del discorso.

C.P.ciii.21 ... and on ðam ylcan dæge þes oðres geares he wearð dead on Gleawceastre...

«nello stesso giorno del secondo anno fu ucciso a Gloucester»

|        | I   | II | III | IV | V   | VI  | VII | VIII |
|--------|-----|----|-----|----|-----|-----|-----|------|
| Princ. | 188 | 57 | 10  | 14 | 41  | 306 | 104 | 76   |
| Coord. | 149 | 49 | 38  | 25 | 117 | 231 | 109 | 99   |

Si ottengono risultati ancor più sorprendenti, prendendo in esame le frasi relative, dove la topicalizzazione non gioca un ruolo importante. Nel costante progresso verso il tipo SVO con la graduale scomparsa dell'ordine SOV, le frasi relative sembrerebbero in anticipo sulle principali: già nella sezione (I) rappresenta l'ordine basico. Nelle subordinate soltanto, SOV detiene un certo dominio, almeno nel MS Parker, sebbene tassellato sempre da SVO, che nella *Cronaca* prende il deciso sopravvento. Pensare che il cambiamento sia cominciato dalle frasi relative, si sia esteso alle coordinate per poi contagiare leggermente le principali e pesantemente le subordinate, è decisamente contro ogni logica. Tale conclusione è ovviamente assurda: un cambiamento non comincia certo dalle frasi più conservative. È curioso che solo nelle ultime sezioni della *Cronaca* si trovino nelle subordinate esempi del tipo X'VS, seppur in percentuale limitata: si tratta quasi sempre di frasi subordinate complesse, spesso negative del tipo:

CPcxxxiii.26 ... forði þet næfre ne luueden hi munece regol ac wæron æfre togeanes muneces...

«poiché non amavano affatto la regola monacale ma erano sempre insieme ai monaci»

dove probabilmente la forza delle particelle negative determina l'ordine.

Se prendiamo in considerazione la posizione assoluta del verbo nelle principali, nelle coordinate e nelle subordinate, ci accorgiamo che nella sezione (I) l'ordine SVO ha un'occorrenza maggiore nelle principali che nelle subordinate e nelle relative. Al contrario, nelle altre sezioni ora predomina nelle

subordinate ora nelle relative, fino ad arrivare alle ultime due continuazioni della Cronaca, dove stranamente l'ordine SVO si stabilisce percentualmente prima nelle relative, poi nelle subordinate ed infine nelle principali. Si hanno, quindi, risultati in contraddizione a quanto ci si potrebbe aspettare. Di conseguenza, se nelle frasi dipendenti l'ordine SVO si è già assestato, l'unica deduzione accettabile è ammettere che fossero predominanti ovunque (dal momento che è universalmente riconosciuto che i cambiamenti partono dalle strutture meno vincolate) e che le variazioni a questa sequenza siano dovute ad altri fattori. Resta da spiegare l'alta percentuale del tipo X'VS, presente massicciamente anche nelle ultime sezioni, che ha fatto supporre al Fourquet che l'antico inglese sia passato attraverso una fase TVX (1938).

Se si paragonano i nostri dati con quelli di Carlton (1959) oppure con quelli ottenuti dalla Bean (1977) nel confronto del *Rushworth Gloss*, una traduzione dal latino, e delle lettere di Alfred sull'apprendimento con i brani di Ohthere e Wulstan dell'Orosio, si osserva che lo stile dei vari testi varia sensibilmente, nonostante la loro quasi contemporaneità: Carlton nota che nei capitoli del X e XI sec. l'ordine VSO si impone, probabilmente perché si tratta di testi di natura narrativa, che ripresentano la stessa struttura VS ripetutamente con le stesse formule; nelle lettere e in Ohthere predomina la struttura topic-comment, mentre gli altri testi sono orientati verso il tipo SVX.

Venendo all'analisi dei nostri testi da un punto di vista contenutistico-narrativo, si osserva che la sezione (I) non è altro che una registrazione essenziale e piatta della successione dei regnanti e degli ecclesiastici, intramezzata da brani relativi alla Bibbia ed al Nuovo Testamento. Nella sezione (II) la narrazione si articola in vero e proprio racconto, cioè in dettagliate descrizioni di fatti militari e politici, che si susseguono in brevi intervalli di tempo, per diventare quasi frenetica nella sezione (III), in cui si intersecano vicende politiche interne con gli scontri con il nemico per eccellenza, a quei tempi per i Sassoni, i Danesi. Questa narrazione drammatica è seguita da una più moderata, in cui si alternano racconti di spostamenti e scontri militari a descrizioni pacate della

situazione del regno o, perfino, «paesaggistiche». Questa equilibrata alternanza si riflette anche nella Cronaca.

Si può, quindi, avanzare l'ipotesi che l'aumento dell'ordine X'VS rifletta lo sviluppo di uno stile retorico, in cui si utilizza ampiamente la tecnica della presentazione o introduzione, modernamente detta di *foreground*, per localizzare il racconto. Il rafforzamento del valore introduttivo di *þa* ha fatto sospettare che questa costruzione avesse altre motivazioni: per esempio Hopper avanza l'ipotesi che «word order alternations such as these with a verb-initial *þa* + verb cluster followed by verb-final sequential clauses, served the same discourse function as does (morphological) perfective aspect in languages like Russian, namely to indicate sequential completed events». (1979: 164). Si nota, infatti, che l'aumento del tipo X'VS coincide proprio con quelle sezioni, in cui la narrazione è più vivace, in cui si racconta di battaglie, invasioni, etc..., in cui, insomma, è importante sapere quando e dove i fatti sono accaduti.

In conclusione, l'apparente modello topic-verbo non è altro che una variante di SVO, ovvero la naturale sequenza pragmaticamente non marcata della frase introduttiva costruita con avverbio o complemento temporale o circostanziale e da verbi eventivi-presentativi, coerentemente all'uso moderno. La percentuale delle sequenze che potrebbero provare l'esistenza di uno stadio TVX è veramente irrisoria. A ciò si contrappone un altro argomento: si nota una presenza residua dell'ordine SOV in continua diminuzione, in misura tale da risultare il più probabile ordine di partenza che gradualmente ha lasciato sempre più spazio alla nuova sequenza SVO. Una serie concomitante di fattori, quali l'attrazione a sinistra degli elementi pesanti, le strategie pragmatiche e soprattutto la decadenza dell'antico sistema morfosintattico hanno reso necessario una reinterpretazione delle strutture dell'antico inglese, che nei nostri testi è già SVO con una certa flessibilità. Bisogna, infine, riconoscere che questi antichi inglesi si sono dimostrati veramente dei maestri di artifici retorici, riuscendo a dare un affascinante movimento ad una narrazione che altrimenti sarebbe potuta essere un arido resoconto cronachistico.



### Conclusioni

Gli sforzi fatti da parte dei linguisti, che, innamorati dell'ordine e della regolarità, hanno cercato di tracciare uno sviluppo lineare del cambiamento dell'ordine delle parole in antico inglese in accordo con un modello prestabilito, non portano troppo lontano e, soprattutto, non aiutano a capire il perché una lingua abbandoni una sequenza in favore di un'altra. Inoltre, rischiano di falsare in tale prospettiva l'evidenza suggerita dai fatti: nel nostro caso, che l'antico inglese era già coerentemente SVO, pur godendo di maggiori libertà rispetto al suo «pronipote», cioè l'inglese moderno. Al contrario, come spero di aver dimostrato, se si osservano i dati e si studia il modo in cui era scritta, balza agli occhi la modernità di questa lingua e la «raffinatezza» stilistica adottata dagli scrittori anglo-sassoni. La grande varietà degli stili rispecchia esigenze retorico-espressive, e non è possibile comprenderle appieno se non nell'ambito della sintassi del discorso.

L'auspicio che facciamo è che presto le stesse definizioni della grammatica tradizionale siano riviste alla luce degli studi più recenti, perché rischiano di celare completamente i meccanismi espressivi impiegati nella prosa anglosassone. Prima di tutto, serve una ridefinizione dell'uso dell'ordine XVS o VS, che (come ci auguriamo di poter provare in un ulteriore lavoro) dipende da strategie di *foreground* e *background*, accessibili in una lingua già SVO. È necessario anche riprendere in analisi la posizione dei pronomi come pure la funzione degli elementi pesanti, che spesso sono responsabili di sequenze inusuali. È utile rivedere la prosa anglosassone da un punto di vista di strategie di topicalizzazione e rematicizzazione, perché questi espedienti non giocano affatto un ruolo marginale nell'organizzazione della frase. Infine, (anche questo argomento è oggetto di un nostro attuale studio) bisogna ridefinire che cosa si può considerare subordinazione e quale ruolo svolga la punteggiatura in termini di ripartizione del discorso in antico inglese, se si desidera avere una nuova, chiara ed oggettiva visione di questa lingua non più falsata da vecchi pregiudizi.

Per concludere il nostro umile intervento, qualora si mettano in relazione i dati relativi all'ordine delle parole con altri fattori quali la flessione o la posizione dell'oggetto, sia esso pronominale o nominale, il quadro diventa ancora più chiaro. La flessione dell'antico inglese, infatti, era già così pesantemente attaccata dall'erosione fonetica da non essere più in grado di esprimere compiutamente i rapporti di transitività. Le strutture della lingua, pertanto, si sono riformate su basi pragmatiche, più immediate ed universali: il soggetto ha occupato la prima posizione seguito dal rema, articolato nel verbo e nel complemento, seguendo il modello SVO. Dall'esame analitico dei testi, esclusi gli espedienti stilistici e le tracce di strutture stereotipe arcaiche, traspare, con chiarezza, che nella varietà colloquiale l'antico inglese aveva già subito il mutamento dell'ordine basico da SOV a SVO, senza averlo, tuttavia, totalmente completato: l'oggetto nominale segue di norma il verbo sia semplice che composto.

Solo l'oggetto pronominale è restio ad abbandonare la posizione preverbale. Questo non disturba affatto le aspettative, poiché «la posizione postverbale è normale quando l'oggetto è pesante (occupa cioè la posizione rematica in virtù del suo maggior carico d'informazione) e i dati sulla sua frequenza la indicano come non-marcata» (Nocentini, 1987: 156).

Una volta che l'ordine delle parole si è già vincolato alla segnalazione della transitività e la lingua ha perso la sua precedente flessibilità, dà fondo alle sue risorse interne per non rinunciare alla propria espressività ed escogita nuovi espedienti che potremmo compiutamente descrivere solo all'interno di una sintassi del discorso.

### BIBLIOGRAFIA

- Aitchison, J.: 1979 *The Order of Word Order Change*, in *Transaction of the Philological Society*, pagg. 43-65.  
 Andrew, S.O.: 1934 *Some Principles of Old English Word Order*, in «*Medium Aevum*» 3, pagg. 167-187.

- Andrew, S.O.: 1966 *Syntax and Style in Old English*, New York.
- Antinucci, A.R.: 1991 *On Diachronic Sources and Synchronic Pattern: an Investigation into the Origin of Linguistic Universals*, in «Language», 67, 1, pagg. 1-33.
- Bacquet, P.: 1962 *La structure de la phrase verbale à l'époque Alfredienne*, Paris.
- Bailey, C.-J.N. e K. Maroldt: 1977 *The French Lineage of English in Langues en contact / Languages in contact Pidgins - Creoles*, edito da Jürgen M. Meisel, Tübingen, pagg. 21-53.
- Beninà P., L. Renzi e L. Vannelli: 1983 *Typologie des pronoms subjects dans les langues romanes*, in «Actes du Congrès International de linguistique et philologie Romanes» 17/3, pagg. 161-176.
- Baugh, C.A.: 1951 *A History of the English Language*, London.
- Bean, M.C.: 1977 *A Study of the Development of Word order Patterns in Old English in Relation to the Theories of Word Order Change*, Dissertation Abstracts International 37, Univ. of California.
- Bean, M.C.: 1983 *The Development of Word order Patterns in Old English*, London.
- Brown, W.M.jr.: 1970 *A Descriptive Syntax of Alfred's Pastoral Care*, The Hague.
- Carlton C.R.: 1959 *Syntax of the Old English Charters*, Dissertation Abstracts International 19, Univ. of Michigan.
- Comrie, B.: 1980 *Morphology and Word Order Reconstruction Problem and Prospects*, in *Trends in Linguistics, 17 Historical Morphology*, ed. J. Fisiak, The Hague-Paris-New York, pagg. 83-96.
- Dahlstedt, A.: 1901 *Rhythm and Word Order in Anglo-Saxon and Semi-Saxon with Special Reference to their Development in Modern English*, Lund.
- Dressler, W.: 1969 *Eine Textsyntaktische Regel der idg. Wortstellung*, in «Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen», 83, pagg. 1-25.
- Earle, J. e C. Plummer: 1972 *Two of the Saxon Chronicle Parallel*, Oxford.
- Fisiak, J.: 1977 *Sociolinguistic and Middle English: Some Socially Motivated Changes in the History of English*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», 24, pagg. 247-259.
- Fourquet, J.: 1938 *L'ordre des Elements de la phrase en Germanique Ancienne*, Paris.
- Francovich Onesti, N.: 1980 *Sulle orme delle ultime sezioni della Cronaca di Peterborough*, in «Incontri Linguistici», 6, pagg. 7-20.
- Francovich Onesti, N.: 1983 *La lingua delle ultime sezioni della Cronaca di Peterborough*, Firenze.
- Friedrich, P.: 1975 *Proto-Indo-European Syntax: the Order of the Meaningful Elements*, «Journal of Indo-European Studies», Monograph 1, Butte.
- Fries, C.C.: 1940 *On the Development of the Structural use of Word Order in Modern English*, in «Language», 16, pagg. 102-164.
- Funke, O.: 1956 *Some Remarks on Late Old English Word-order*, in «English Studies», XXXVII, pagg. 99-104.

- Gerristen, M.: 1981 *Word Order Development in Germanic*, in «Trends in linguistics», 23, pagg. 107-135.
- Givón, T.: 1976 *Topic, Pronoun, and Grammatical Agreement*, in *Word Order Word Order Change*, ed. C.N. Li, London.
- Givón, T.: 1979 *On Understanding Grammar*, New York.
- Givón, T.: 1982 *Prolegomena to Any Sane Creology*, in *General Theory of Pidginization*, ed. T. Givón, Amsterdam/Philadelphia.
- Givón, T.: 1983 *Topic Continuity in Discourse: an Introduction*, in *Topic continuity in discourse. A quantitative cross-language study*, ed. T. Givón, Amsterdam/Philadelphia.
- Givón, T.: 1984 *Syntax, a Functional-Typological Introduction*, vol. 1, Amsterdam/Philadelphia.
- Greenberg, J.H.: 1966 *Language Universals with Special Reference to Feature Hierarchies*, The Hague.
- Greenberg, J.H.: 1978 *Diachrony, Synchrony and Language Universals*, in *Universals of Human Language*, ed. J.H. Greenberg, vol. IV, Stanford, pagg. 61-91.
- Hagège, C.: 1982 *La structure des langues*, Paris.
- Harris, M.B.: 1976 *Romance Syntax. Synchrony and diachrony perspectives*, Salford.
- Hawkins, J.A.: 1982 *Cross-Category Harmony, X-bar and the Predictions of Markedness*, in «Journal of linguistics» 18, pagg. 1-35.
- Hawkins, J.A.: 1982b *Language Universals and the Logic of Historical Reconstruction* in «Linguistics» 20, pagg. 367-390.
- Hawkins, J.A.: 1983 *Word Order Universals*, New York.
- Hawkins, J.A.: 1988 *Explaining Language Universals*, Oxford.
- Heusler, A.: 1967 *Altisländisches Elementarbuch*, Heidelberg.
- Hetzron, R.: 1975 *Genetic classification and Ethiopian Semitic*, in *Hamito-Semitic*, ed. J. e Th. Bynon, The Hague, pagg. 103-121.
- Hockett, C.F.: 1954 *Two Models of Grammatical Description*, in «Word», 10, pagg. 210-233.
- Hopper, P.I.: 1975 *The syntax of the simple sentence in Proto-germanic*, The Hague/Paris.
- Hyman, L.M.: 1975 *On the Change from SOV to SVO: Evidence from Niger-Congo*, in *Word order and Word order change*, ed. C.N. Li, London.
- Keenan, E.L.: 1979 *On Surface Form and Logical Form*, in «Studies in the linguistic sciences» 8, pagg. 1-41.
- Keenan, E.L. e B. Comrie: 1977 *Noun Phrase Accessibility and Universal Grammar*, in «Linguistics Inquiry» 8, pagg. 63-99.
- Kohonen, V.: 1976 *A note of Factors Affecting the Position of Accusative Objects and Complements in Ælfric's Catholic Homilies*, in *Reports on text linguistics: approaches to word order*, ed. N.E. Enkvist e V. Kohonen, Aabo.
- Langacker R.W.: 1969 *On Pronominalization and the Chain of Command*, in *Modern Studies in English. Reading in transformational grammar*, ed. D.A. Reibel e S.A. Sanford, Hall.

- Lehmann, W.P.: 1973 *A Structural Principle of Language and its Implications*, in «Language» 49, pagg. 47-66.
- Lehmann, E.P.: 1974 *Proto-Indo-European Syntax*, Austin.
- Li C.N. e S.A. Thompson: 1975 *The Sematic Function of Word Order: a Case Study in Mandarin*, in *Word order and word order change*, ed. C.N. Li, London.
- Mc Knight, G.: 1897 *The Primitive Teutonic Order of Words*, in «Journal of English and German Philology» 1, pagg. 136-219.
- Miller, D.G.: 1975 *Indoeuropean: VSO, SOV, SVO or All Three?*, in «Lingua» 37, pagg. 31-52.
- Mitchell, B.: 1964 *Syntax and Word Order in the Peterborough Chronicle 1122-1154*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 65, pagg. 13-144.
- Mitchell, B.: 1969 *Five Notes on Old English Syntax* in «Neuphilologische Mitteilungen» 70, pagg. 70-84.
- Mitchell, B.: 1970 *The Subject-noun Object-verb Pattern in the Peterborough Chronicle. A Reply*, in «Neuphilologische Mitteilungen» 71, pagg. 611-614.
- Mitchell, B.: 1984 *Old English Syntax*, vol. I e II, Oxford.
- Nocentini, A.: 1991 *Diachrony as Consistency: the Case of Negation*, in «Folia linguistica» (in stampa).
- Nocentini, A.: 1992 *Preposizioni e postposizioni in Oscoumbro*, in «Archivio Glottologico Italiano» vol. XXVII, pagg. 196-241.
- Ramat, P.: 1980 *Introduzione alla linguistica germanica*, Bologna.
- Ramat, P.: 1984 *Linguistica tipologica*, Bologna.
- Renzi, L.: 1989 *Considerazioni tipologiche sul Rumeno*, in *Analyse et synthèse dans les langues Romanes et Slaves*, Tübingen, pagg. 21-25.
- Ross, J.R.: 1973 *Penthouse Principle and the Order of Constituents*, in *Papers from the comparative syntax festival: the difference between main and subordinate clauses*, ed. C. Conum, T.C. Smith Stark, A. Weiser, Chicago Linguistic Society.
- Rothstein, E.: 1922 *Die Wortstellung in der Peterborough Chronik* in «Studien zur Englischen Philologie» LXIV, pagg. 1-108.
- Shannon, A.: 1964 *The descriptive syntax of the Parker Manuscript of the Anglo-Saxon Chronicle from 734 to 891*, The Hague.
- Shores, D.L.: 1971 *A descriptive syntax of the Peterborough Chronicle from 1122 to 1154*, The Hague.
- Smith, C.A.: 1893 *The Order of Words in Anglo-saxon Prose*, in «Publication of Modern Language Association» 7, pagg. 210-242.
- Steel, S.: 1978 *Word Order Variation: a Typological Study in Universals of human language*, ed. J.H. Greenberg, C.A. Ferguson, E.A. Moravcsik vol. IV, Standford, pagg. 585-624.
- Stockwell, R.P.: 1977 *Motivations for Exbraciation in Old English* in *Mechanisms of syntactic change*, ed. C.N. Li, Austin, pagg. 291-314.
- Vennemann, T.: 1973 *Explanation in Syntax* in *Syntax and Semantic*, ed. J. Kimball vol. II, New York, pagg. 1-50.
- Vennemann, T.: 1974 *Topics, Subjects and Word Order: from SOV to SVO*

- Via TVX, in *Historical Linguistics: Proceedings of the First International Conference on Historical Linguistics*, ed. J.M. Anderson e C. Jones, Amsterdam, pagg. 339-376.
- Vennemann, T.: 1975 *An Explanation Drift*, in *Word Order and Word Order Change*, ed. C.N. Li, London, pagg. 269-305.
- Vincent, N.: 1976 *Perceptual Factors and Word Order Change in Latin*, in *Romance Syntax: Synchronic and Diachronic Perspectives*, ed. M. Harris, Salford, pagg. 54-68.
- Wanner, D.: 1987 *The Evolution of Romance Clitic Order*, in *Linguistic Symposium on Romance Language*, Washington.
- Watkins, C.: 1964 *Preliminaries to a Historical and Comparative Analysis of the Syntax of the Old Irish Verb*, in «Celtica» 6, pagg. 1-49.
- Watkins, C.: 1976 *Towards Proto-Indo-European Syntax: Problems and Pseudoproblems*, in *Papers from the Parasession on Diachronic Syntax*, pagg. 305-326, Chicago, Linguistic Society.
- West, F.: 1973 *Some notes on Word Order in Old and Middle English*, in «Modern philology» 71, pagg. 48-53.
- Yoshida, K.: 1982 *Towards Word Order and Word Order Change in the Older Germanic Languages*, «Journal of Indo-European Studies» 10, pagg. 315-345.

GLOSSE INCISE  
STUDI SUGLI INIZI DELLA LINGUA SCRITTA TEDESCA\*

di  
ELVIRA GLASER  
Bamberg

1. *Introduzione*

Non c'è dubbio che ai primordi della lingua scritta tedesca troviamo la glossografia, cioè l'annotazione di parole alto tedesche antiche (d'ora in poi «ata».) in manoscritti latini. Mentre l'attività glossatoria comincia già verso la metà dell'ottavo secolo, i primi testi veri e propri risalgono a non prima della fine dell'ottavo secolo. Mi riferisco naturalmente alla tradizione manoscritta e non alla possibile data di produzione del testo. Sono stati specialmente i paleografi a segnalare questo fatto, soprattutto B. Bischoff: «Dem Einsetzen der Überlieferung von Glossaren und zusammenhängenden Texten in den letzten Jahren des VIII. Jahrhunderts gehen zeitlich originale Eintragungen von Glossen in verschiedenen Handschriften voran» (p. 75 nota 3)<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda i manoscritti che riportano testi interi ata.<sup>2</sup>, secondo il Bischoff ce ne sono pochissimi che risalgono all'ottavo secolo, come per esempio quello com-

\* Relazione tenuta in occasione del XIX convegno dell'A.I.F.G. su «Scrittura e testo nel mondo germanico», Napoli, 28-29 maggio 1992.

<sup>1</sup> B. Bischoff, *Paläographische Fragen deutscher Denkmäler der Karolingerzeit*, in Id., *Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte*, vol. III, Stuttgart 1981, pp. 73-111 (originariamente in «Frühmittelalterliche Studien», 5 [1971] pp. 101-134).

<sup>2</sup> Per una breve informazione su edizioni e indagini importanti si rinvia a R. Schützeichel, *Althochdeutsches Wörterbuch*, Tübingen 1989<sup>4</sup>, pp. 13-30.

prendente le ricette di Basilea<sup>3</sup> e quell'altro contenente, insieme al famoso glossario *Abrogans*, il Paternoster e il *Credo* di San Gallo<sup>4</sup>. Forse possiamo aggiungere a questo gruppo la prima *Confessione* bavarese<sup>5</sup> e la *Pregghiera di Wessobrunn*<sup>6</sup>, ma vi sono già dubbi per quanto riguarda la loro datazione alta. Sono comunque tutti testi minori comprendenti in tutto non più di 700 parole.

In confronto a questi, invece, il numero di mss. risalenti all'ottavo secolo che contengono glosse ata. è molto più grande. Secondo l'indagine recente di R. Bergmann, si tratta di 49 manoscritti latini<sup>7</sup>. Ciò vale anche per il numero di parole contenute in essi, benché ci siano tra loro dei mss. con pochissime glosse. Se prendiamo anche in considerazione gli ampi glossari Rb<sup>8</sup> e il manoscritto K dell'*Abrogans* le glosse ammontano a più di diecimila e se li escludiamo sono sempre circa duemila<sup>9</sup>. Il numero delle glosse supera dunque il numero delle parole nei testi, anche se aggiungiamo l'Isidoro ata.<sup>10</sup>, di circa 5800 parole. È inteso che la classificazione paleografica del manoscritto non vale automaticamente per le glosse contenute in esso, ma costituisce una base per rin-

<sup>3</sup> Basilea, Öffentliche Bibliothek der Universität F III 15<sup>a</sup>, cf. B. Bischoff, *Paläographische Fragen*, cit., p. 87; CLA. VII, n. 842.

<sup>4</sup> San Gallo, Stiftsbibliothek, 9121, cf. B. Bischoff, *Paläographische Fragen*, cit., p. 95.

<sup>5</sup> Bibliothèque Municipale d'Orléans, 184, cf. B. Bischoff, *Paläographische Fragen*, cit., p. 101, ID., *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit*. Vol. II: *Die vorwiegend österreichischen Diözesen*, Wiesbaden 1980, p. 36.

<sup>6</sup> Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 22053, cf. ID., *Paläographische Fragen*, cit., p. 91; ID., *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit*. Vol. I: *Die bayerischen Diözesen*, Wiesbaden 1974<sup>3</sup>, pp. 18-21.

<sup>7</sup> R. Bergmann, *Die althochdeutsche Glossenüberlieferung des 8. Jahrhunderts*, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse», 1983. n. 1, Göttingen 1983, p. 29.

<sup>8</sup> Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. IC.

<sup>9</sup> Secondo il computo di Bergmann, op. cit., pp. 29, 31, sono circa 10.670 e 1930 parole rispettivamente.

<sup>10</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 2326, cf. B. Bischoff, *Paläographische Fragen*, cit., p. 108.

tracciare le glosse di più antica datazione. Solo nei manoscritti dell'VIII secolo infatti si possono trovare glosse di quel secolo.

Anche se l'importanza della glossografia per lo studio dell'ata. era già stata riconosciuta da J. Grimm<sup>11</sup>, la situazione degli studi sulle glosse ata. non è molto soddisfacente per vari motivi, sia perché gli studiosi nella loro maggioranza si sono limitati all'indagine sulla base delle edizioni già esistenti, e sia perché per lungo tempo l'interesse scientifico si è concentrato sulla ricostruzione degli originali persi. Le idee propagate dai manuali sugli inizi della lingua letteraria<sup>12</sup> fino ai nostri tempi sono ancora basate sulle indagini di Georg Baesecke sull'*Abrogans*<sup>13</sup>, sebbene nel frattempo vari studiosi come il Bischoff, Wilhelm Wissmann<sup>14</sup> e recentemente Jürgen Splett<sup>15</sup> l'abbiano criticato. Secondo il Baesecke, l'*Abrogans*, che come ben sappiamo è un dizionario di parole latine con rispondenza ata., rappresenta l'inizio della lingua scritta in area tedesca. Sulla base di un confronto con i documenti di Frisinga il Baesecke giunge alla conclusione che la traduzione tedesca dell'*Abrogans* venne eseguita ai tempi del vescovo Arbeone, che aveva molti contatti con i longobardi. Non intendo discutere qui i particolari della critica rivolta alla tesi del Baesecke. Mi limito, invece, a un punto centrale. Per gettar luce sui primordi della lingua letteraria tedesca, il Baesecke si è basato soprattutto su ricostruzioni, come ad esempio quella della

<sup>11</sup> Recensione di *Althochdeutsche Glossen und Diutiska*, in «Göttingische Gelehrte Anzeigen», 160 (1826), pp. 1585-1600.

<sup>12</sup> Cf., p.es., H. Eggers, *Deutsche Sprachgeschichte*. Vol. I: *Das Althochdeutsche und das Mittelhochdeutsche*, Reinbek 1986, pp. 182-184.

<sup>13</sup> P.e. G. Baesecke, *Der deutsche Abrogans und die Herkunft des deutschen Schrifttums*. Mit 18 Tafeln, Halle (Saale) 1930.

<sup>14</sup> Cf., p.es. W. Wissmann, *Die Bildungen auf -lih von Partizipien und der Abrogans*, in *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, Berlin 1963, pp. 308-315.

<sup>15</sup> Vedi p.es. J. Splett, *Der Abrogans und das Einsetzen althochdeutscher Schriftlichkeit im 8. Jahrhundert*, in H. Wolfram e W. Pohl (a c. di), *Typen der Ethnogenese unter besonderer Berücksichtigung der Bayern*, Wien 1990, pp. 235-241.

grafia dei nomi propri nei documenti di Frisinga, che, anche se risalgono all'ottavo secolo, sono tuttavia tramandati solo in copie del nono secolo. A questa obiezione si può rispondere dicendo che, in mancanza di altra documentazione, non resta che ricostruirla. Ma questo non corrisponde alla realtà, almeno non vale più nei nostri tempi. Prima di ricostruire, dobbiamo sfruttare tutte le possibilità che si presentano allo studio di testimonianze originali.

Dopo la pubblicazione delle glosse da parte di Steinmeyer e Sievers<sup>16</sup>, sono stati trovati molti altri manoscritti contenenti glosse ata.<sup>17</sup>, tra di loro parecchi — una trentina<sup>18</sup> — risalenti all'ottavo secolo, da studiare in primo luogo. Dopo aver studiato la tradizione dell'ottavo secolo possiamo riprendere il discorso sui centri e sugli impulsi iniziali della glossografia ata.

## 2. Le glosse incise

Rivediamo ora la tradizione manoscritta dell'ottavo secolo e soprattutto quella scoperta dopo la pubblicazione — per altro ammirevole e grandiosa — di Steinmeyer e Sievers. Tra questi manoscritti un gruppo è quasi completamente assente nella loro edizione: quello delle glosse incise, cioè glosse scritte con lo stilo per la lineatura e non col calamo. Esse meritano un interesse speciale perché si tratta

<sup>16</sup> E. Steinmeyer - E. Sievers, *Die althochdeutschen Glossen*, 5 voll., 1879-1922 (ristampa Dublin-Zürich 1968-1969).

<sup>17</sup> Cf. R. Bergmann, *Verzeichnis der althochdeutschen und altsächsischen Glossenhandschriften*, Berlin - New York 1973, insieme ai prospetti recenti *Dritte Liste der in dem Verzeichnis der althochdeutschen und altsächsischen Glossenhandschriften nachzutragenden Handschriften (unter Ein-schluß der in der ersten und zweiten Liste nachzutragenden Handschriften)* e *Vierte Liste der in dem Verzeichnis der althochdeutschen und altsächsischen Glossenhandschriften nachzutragenden Handschriften*, in R. Schützeichel, *Addenda und Corrigenda (III) zum althochdeutschen Wortschatz*, Göttingen 1991, pp. 151-173.

<sup>18</sup> Secondo un mio sondaggio provvisorio, senza tener conto di quei manoscritti che, a quanto sappiamo, contengono glosse posteriori.

quasi sempre di testimonianze interessanti per età e originalità. Siccome questo fenomeno finora è stato poco studiato come tale, mi dedico in questa sede alla descrizione di questa particolare tradizione manoscritta.

Le glosse, come ho già detto, sono solo incise sulla pergamena con uno stilo senza inchiostro. Come gli altri tipi di glosse, possiamo intravederle o fra una riga e l'altra o al margine del testo latino. Fra esse, per motivi evidenti, non troviamo tuttavia glosse contestuali. Di solito non è facile individuare le glosse incise né quando sono marginali né quando sono interlineari. E questo è il motivo per cui le glosse incise rimasero per lungo tempo inosservate, benché già nell'anno 1806 il bibliotecario della Biblioteca Reale di Monaco di Baviera Bernhard Docen segnalasse un manoscritto di Frisinga con tale tipo di glosse (p. 286, n. XII)<sup>19</sup>. Più di un secolo dopo Steinmeyer e Sievers inclusero solo quattro manoscritti che presentavano alcune glosse incise<sup>20</sup> nella loro grande edizione. Fu il paleografo B. Bischoff a richiamare di nuovo l'attenzione degli studiosi su questo tipo di inediti. Nel 1928 pubblicò glosse ata. non inserite nell'opera di Steinmeyer e Sievers, la maggioranza delle quali erano incise<sup>21</sup>. I filologi però hanno ignorato l'esistenza di questo supplemento quasi fino ad oggi; solo dopo la pubblicazione di altre glosse incise negli anni sessanta e settanta

<sup>19</sup> B.J. Docen, *Neue Beiträge zu den glossologischen Denkmälern der älteren deutschen Sprache vom VIII-XII. Jahrhundert*, in «Aretins Beiträge zur Geschichte und Literatur», 7 (1906) p. 279-296. Ovviamente si tratta del Clm 6277 (*Cura pastoralis* di S. Gregorio), cf. E. Steinmeyer e E. Sievers, *op. cit.*, vol. IV, n. 345.

<sup>20</sup> Clm 4614, 6277 e 18550<sup>a</sup>, tutti contenenti la *Cura pastoralis* (vedi E. Steinmeyer e E. Sievers, *op. cit.*, vol. II, 163, 219, vol. V, p. 27), e il manoscritto Düsseldorf F I con le cosiddette «Werdener Prudentiusglossen» (vedi vol. V, p. 105, 25 e 31) che in parte sono classificate come antico-sassoni, cf., p.es., H. Tiefenbach, *Nachträge zu altsächsischen Glossen aus dem Damenstift Essen*, in R. Schützeichel, *Addenda und Corrigenda (II) zur althochdeutschen Glossensammlung*, Göttingen 1985, pp. 113-121, specialmente p. 114 e seg.

<sup>21</sup> B. Bischoff, *Nachträge zu den althochdeutschen Glossen*, «PBB», 52 (1928), pp. 153-168.

da parte di Josef Hoffmann<sup>22</sup> e Hartwig Mayer<sup>23</sup>, si comprende che non si trattava di un fenomeno marginale.

Nel frattempo sono stati trovati — almeno secondo il mio computo<sup>24</sup> — 66 manoscritti con glosse incise ata. Non prendo qui in considerazione le glosse incise afferenti al sassone antico, che ne aumenterebbero il numero solo di poco, perché si trovano in pochi manoscritti rispetto a quelli con glosse ata. Di sicuro questo non sarà un computo definitivo, dal momento che se ne trovano sempre di nuove. A considerare il numero di glosse scoperte nei manoscritti, in base alle mie ricerche possiamo attendercene un incremento notevole. Su questo punto tornerò più avanti. Qui basta rimandare al caso del codice Pal. lat. 14 della Biblioteca Vaticana, l'edizione del quale evidenzia una sola glossa incisa<sup>25</sup>, mentre la recente autopsia ne ha rivelate almeno altre dieci. È dunque probabile che esistano molte glosse incise ancora inedite. Ma si possono trarre delle conclusioni sulla base del materiale già disponibile.

Il numero di 66 manoscritti rappresenta circa il 5% del totale della tradizione glossatoria ata., che — allo stato attuale delle conoscenze — comprende ca. 1200 manoscritti<sup>26</sup>. Il contributo quantitativo è dunque apparentemente molto limitato. Ma se prendiamo come punto di riferimento la tradizione più antica, cioè i manoscritti latini dell'VIII secolo, la quota di manoscritti con glosse incise

<sup>22</sup> J. Hofmann, *Altenglische und althochdeutsche Glossen aus Würzburg und dem weiteren angelsächsischen Missionsgebiet*, «PBB» (H), 85 (1963), pp. 27-131, 456.

<sup>23</sup> H. Mayer, *Althochdeutsche Glossen: Nachträge. Old High German Glosses: A Supplement*, Toronto-Buffalo (I) (1974).

<sup>24</sup> Per un elenco completo vedi E. Glaser, *Frühe Glossierung aus Freising. Ein Beitrag zu den Anfängen althochdeutscher Schriftlichkeit*, Göttingen, cap. III, [in corso di stampa].

<sup>25</sup> Cf. H. Thoma, *Althochdeutsche Bibelglossen aus Lorsch im Codex Vaticanus Pal. Lat. 14*, «PBB» (H), 82, (1961), p. 137-138.

<sup>26</sup> Per queste informazioni mi baso sulla raccolta di materiale esistente nella Forschungsstelle für deutsche Sprachgeschichte all'Università di Bamberg, dove sotto la direzione di R. Bergmann viene preparato un repertorio di manoscritti glossati tedeschi.

aumenta in modo significativo a quasi il 50%<sup>27</sup>, il che sottolinea l'importanza di questo gruppo di manoscritti per lo studio dei primordi della lingua tedesca scritta. Per contro, se consideriamo la tecnica dell'incisione in se stessa, troviamo che essa venne usata soprattutto nei codici redatti prima del X secolo. Ce ne sono solo quattro risalenti al X o all'XI secolo: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cod. 319 (645); Kiel, Universitätsbibliothek, Cod. M S.K.B. 145; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek Clm 29354<sub>1</sub> (prima 29017) e Clm 18556a<sup>28</sup>, i primi tre manoscritti con pochissime glosse. Le glosse incise, dunque, sono un fenomeno della tradizione più antica. È vero che la maggior parte delle glosse stesse finora non è stata studiata da un punto di vista paleografico, ma la loro concentrazione in manoscritti redatti prima dell'anno 900 è significativa. Anche se una parte delle glosse fu incisa solo dopo questa data, questo non vale sicuramente per la maggioranza di esse, perché altrimenti non si potrebbe spiegare perché tali glosse manchino nei manoscritti posteriori. In genere dunque è verosimile che le glosse incise presentino uno stadio linguistico più antico. Per chiarire il problema della datazione bisognerà fare altre indagini paleografiche e linguistiche. Per quanto riguarda il materiale di Frisinga, di cui tratterò più avanti nei particolari, posso confermare che le glosse nella maggioranza dei casi furono apposte pochi decenni dopo la stesura dei manoscritti, cioè attorno all'anno 800. D'altra parte, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sono pochissimi i manoscritti per i quali trascorre un lungo lasso di tempo tra la redazione del testo latino e l'incisione delle glosse<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Dei 49 manoscritti elencati da R. Bergmann, *Die althochdeutsche Glossenüberlieferung*, cit., 23 contengono glosse incise. Se prendiamo in considerazione solo quei manoscritti la cui datazione nell'ottavo secolo è indiscutibile, il rapporto è di 18 a 36.

<sup>28</sup> Per informazioni paleografiche si rinvia a H. Mayer, *Althochdeutsche Glossen* cit., pp. 28, 90; B. Kölling, *Kiel UB. Cod. MS.K.V.145. Studien zu den althochdeutschen Glossen*, Göttingen 1983, p. 31; B. Bischoff, *Nachträge*, cit., p. 167.

<sup>29</sup> Cioè München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 28118 (cf. K. Grubmüller, Recensione di R. Bergmann, *Mittelfränkische Glossen*, «ADA», 79

Grazie alle indagini paleografiche del Bischoff, sappiamo che le glosse più antiche ata. sono le glosse incise. Mi riferisco alle glosse ata. nel cosiddetto *Evangelario* di Maihingen (un prezioso evangelario, oggi conservato nella biblioteca universitaria di Augusta<sup>30</sup>). Insieme ad una glossa in un manoscritto conservato a Colonia (Dombibliothek CCXIII), sono considerate le testimonianze originali più antiche nell'ambito della glossatura. Risalgono alla metà dell'VIII secolo. È bene ricordare che in ambedue i manoscritti oltre alle glosse ata. troviamo anche glosse anglosassoni. I due manoscritti sono originari di una zona che durante l'ottavo secolo si trovava sotto l'influsso di monaci anglosassoni, vale a dire della regione francone-centrale con i principali centri di Colonia e Echternach, quest'ultimo ora in Lussemburgo. L'esistenza di glosse ata. in codici contenenti anche glosse anglosassoni può essere interpretata come indizio dell'importanza della missione anglosassone per gli inizi della lingua letteraria tedesca. Non tutti i manoscritti con glosse incise contengono glosse in tutte e due le lingue, ma tra i manoscritti con glosse incise ne esistono comunque anche altri, provenienti anch'essi da scriptoria di influsso anglosassone, cioè Fulda e Würzburg. La presenza di glosse incise tuttavia non è limitata a queste due aree principali della missione anglosassone. Per verificarne una eventuale distribuzione particolare, passo ora alla collocazione geografica dei mss. in questione.

Nel 1928, nel contesto della sua edizione di glosse incise, il Bischoff avanzò l'idea che si sarebbero trovate glosse incise in manoscritti di qualsiasi provenienza, benché fino a

(1968), pp. 105), Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 220 (cf. K. Siewert, *Glossenfunde. Volkssprachiges zu lateinischen Autoren der Antike und des Mittelalters*, Göttingen 1989, p. 155) e Würzburg, Universitätsbibliothek M.p.th.f. 65 (cf. J. Hofmann, art. cit., p. 104).

<sup>30</sup> Ms. I,2, 4<sup>o</sup>,2. Le informazioni seguenti si basano sul lavoro di J. Hofmann, art. cit., pp. 38; 42-44 e *passim*. Per l'evangelario di Maihingen vedi anche J.-C. Muller, *Bisher unbekannte Griffelglossen im Echternacher Evangeliar Willibrords und im Maihinger Evangeliar*, in R. Schützeichel, *Addenda und Corrigenda (II) zur althochdeutschen Glossensammlung*, Göttingen 1985, pp. 65-73.

quel tempo si conoscessero soltanto manoscritti originari di Frisinga, Ratisbona (St. Emmeram) e Benediktbeuern.

Siccome nel frattempo è stato scoperto un gran numero di altri mss., possiamo cominciare a verificare le ipotesi del Bischoff. Il risultato è sorprendente. Più di un terzo, cioè 23 manoscritti, provengono dagli scriptoria menzionati, altri 13 da Würzburg (7) o Fulda (6). Anche se non è ancora provato del tutto che la provenienza coincide con un determinato scriptorium, risulta dalla distribuzione geografica che l'area alemanna è periferica. Infatti sono pochissimi i manoscritti alemanni con glosse incise.

Per quanto riguarda il numero dei manoscritti con glosse incise, sono tre gli scriptoria più importanti: Frisinga, Ratisbona e Würzburg, rispettivamente con undici, nove e sette manoscritti. Il centro glossatorio con il maggiore numero dei manoscritti con glosse incise è dunque Frisinga. Ciò non prova però una connessione speciale fra scriptorium e uso delle glosse incise. Solo mediante un paragone con la tradizione glossatoria completa si può dimostrare un tale rapporto. Se prendiamo per esempio gli scriptoria di Frisinga nella Baviera e di San Gallo nella regione alemanna, la differenza risulta chiaramente. La ricca tradizione sangallese comprende solo 3 manoscritti con glosse incise: Stiftsbibliothek 9,49 e 217, i primi due neanche molto antichi e tutto sommato con poche glosse. D'altra parte i sei manoscritti glossati a Fulda<sup>31</sup> rappresentano una forte percentuale rispetto al totale.

Da quanto ho detto finora, ne consegue in sintesi che la tecnica dell'incisione di glosse ata. compare dapprima insieme a glosse anglosassoni in manoscritti di provenienza francone, il che sembra confermare un'origine anglosassone dei medesimi. Di fatto l'uso dell'incisione per la glossatura di testi latini era corrente nelle isole britanniche, cioè in ambito anglosassone e irlandese<sup>32</sup>. È dunque possibile che

<sup>31</sup> Ora a Basilea, Fulda e Kassel. Per la edizione cf. J. Hofmann, art. cit., pp. 51-57; 126-129, K. Siewert, *Glossenfunde*, cit., pp. 37-39; H.D. Meritt, *Old High German Scratched Glosses*, «AJPh», 55 (1934), pp. 234, e sgg. (227-235).

<sup>32</sup> Cf., p.es., B. Bischoff, *Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter*, in ID., *Mittelalterliche Studien*. Ausge-



questa scrittura sia stata introdotta dai missionari negli scriptoria franconi. Da qui la tecnica si sarebbe propagata nel territorio bavarese, dove veniva praticata di preferenza. A questo proposito bisogna far notare che lo stilo a quel tempo veniva usato regolarmente per effettuare la rigatura<sup>33</sup> prima della stesura del testo e che i monaci oltre a questo avevano familiarità con l'uso dello stilo insieme alla tavoletta cerata. Usavano stilo e tavoletta per vari fini, per esempio per prendere appunti, anche nell'ambito scolastico, dato che la pergamena era molto cara<sup>34</sup>. Così si spiega facilmente l'uso dello stilo per la glossatura, perché i monaci, provvisti di stilo, lo usavano anche per prendere appunti durante la lettura di un libro. Inoltre l'esame accurato dei mss. rivela che spesso si usava lo stilo per fare correzioni, inserire segni d'interpunzione, per disegnare o anche solo per tracciare sgorbi. In un codice proveniente da Frisinga (Clm 6300) troviamo per esempio un disegno abbastanza grande inciso sul margine del foglio 80<sup>V</sup>, che rappresenta un animale fantastico. Non esiste, però, un rapporto preciso fra testo e disegno.

A mio parere motivi come l'intenzione di non alterare il manoscritto o di tener nascoste le glosse agli allievi non hanno qui alcun peso, o comunque non sono determinanti. Per quanto riguarda l'aspetto formale e le funzioni i manoscritti sono troppo diversi per una generalizzazione del genere. Considero le glosse incise come annotazioni personali, apportate in modo più o meno sistematico. Ecco perché abbiamo manoscritti con una sola glossa, e altri, invece, con più di 300 glosse, questi ultimi però, a quanto sappiamo, sono finora solo tre: Biblioteca Vaticana, Ottob. lat 3295; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4542; Clm 6300. Allo stato attuale delle conoscenze la maggior parte, cioè una quarantina di manoscritti, ha meno di 5 glosse. Ma questa informazione in base alle mie verifiche non è attendibile, dal

wählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, vol. I, Stuttgart 1966, pp. 205-273, p. 211.

<sup>33</sup> Cf. p.es., W. Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Leipzig 1896<sup>3</sup>, p. 215 e seg.

<sup>34</sup> Cf. W. Wattenbach, op. cit., p. 222.

momento che nei manoscritti si possono trovare ancora molte glosse finora non scoperte.

Dato che la maggioranza delle glosse incise appartiene al periodo iniziale della tradizione scritta tedesca, ancora meno possiamo trascurarle nelle ricerche.

### 3. Valore linguistico delle glosse incise

Vorrei dimostrare ora più in particolare il valore linguistico delle glosse incise, prendendo come esempio la tradizione di Frisinga. Come ho già accennato, Frisinga è un centro particolare per l'incisione di glosse. Ci sono 11 manoscritti provenienti da Frisinga, cinque dei quali, secondo il Bischoff, risalgono indubbiamente all'ottavo secolo. Questi allo stesso tempo rappresentano il gruppo più antico della tradizione locale. Cioè i primi manoscritti glossati sono proprio quelli con glosse incise. Basandosi sulle indicazioni del Bischoff, nell'anno 1974 H. Mayer<sup>35</sup> ha presentato l'edizione di alcune di queste glosse. I 5 manoscritti oggi si trovano nella Bayerische Staatsbibliothek a Monaco. Negli ultimi anni ho avuto l'occasione di esaminare ripetutamente questi manoscritti e di verificare l'edizione del Mayer. Un risultato di questo lavoro è stato la scoperta di un numero notevole di nuove glosse. Ciò si spiega col fatto che il Mayer non ebbe tempo sufficiente per le sue ricerche.

Prima di eseguire però l'analisi linguistica vorrei accennare alle tecniche necessarie per esaminare tali mss. La storia della scoperta delle glosse incise insegna che spesso esse si sottraggono all'osservazione. Di solito ci vuole un esame specifico per vederle. Per la maggior parte non si leggono chiaramente. Ciò dipende da vari fattori, come per esempio dalle caratteristiche della pergamena, dallo stato di conservazione e soprattutto dalle condizioni di luce. Se la luce è diffusa, infatti, le glosse si vedono appena e bisogna avere un mezzo apposito, come ad esempio una pila tascabile, per

<sup>35</sup> Vedi H. Mayer, *Althochdeutsche Glossen*, cit., p. XII.

inclinare la luce. Inoltre risulta utile una lente per vederle meglio. È sempre vero ciò che scrisse il Bischoff nell'anno 1928: «um sie zu lesen, bedarf es guter Augen, eines ruhigen Blicks und vor allem Geduld» (p. 154)<sup>36</sup>. Purtroppo non soccorrono altri mezzi tecnici per individuare e decifrare le incisioni. Le fotografie, anche se fatte con l'aiuto di un microscopio elettronico<sup>37</sup>, al massimo riproducono quello che si vede a occhio nudo, mentre per lo più non si vede proprio niente sulle fotografie o diapositive. Nonostante l'aiuto di questi mezzi tecnici, alcune incisioni sono dunque destinate a rimanere per sempre indecifrabili.

Ciò premesso, posso continuare con la presentazione delle glosse incise di Frisinga. Per quanto riguarda il numero delle glosse è il codice con la segnatura 6300 della Bayerische Staatsbibliothek a Monaco che, tra i cinque manoscritti menzionati, si colloca al primo posto. Il codice, originario molto probabilmente dell'Italia settentrionale, ma trasferito poco dopo la stesura a Frisinga<sup>38</sup>, comprende una parte delle *Moralia in Job*, cioè un commento al libro di Giobbe di San Gregorio Magno. Rispetto all'edizione di H. Mayer<sup>39</sup> il numero di glosse dopo le mie verifiche è risultato ormai doppio<sup>40</sup>. Cioè ca. 370 glosse sono identificate almeno parzialmente come ata. In alcuni casi posso correggere la lezione del Mayer, e di conseguenza la voce corrispondente nel dizionario ata. di Lipsia. Eccone un esempio.

<sup>36</sup> B. Bischoff, *Nachträge* cit..

<sup>37</sup> Ora si può rinviare all'appendice del libro di M. McCormick, *Five hundred unknown Glosses from the Palatine Virgil (The Vatican Library, Ms. Pal. lat. 1631)*, Città del Vaticano 1992, che presenta sedici fotografie selezionate di glosse incise, però latine. Difatti il manoscritto contiene solo poche glosse ata. Queste fotografie, ingrandite e in grandezza naturale, danno una buona idea delle possibilità tecniche.

<sup>38</sup> Vedi il recente studio di B. Bischoff, *Italienische Handschriften des neunten bis elften Jahrhunderts in frühmittelalterlichen Bibliotheken außerhalb Italiens*, in C. Questa et al. (a c. di), *Il libro e il testo*, «Atti del Convegno internazionale», Urbino, 20-23 settembre 1982, Urbino 1974, pp. 169-194, specialmente p. 181.

<sup>39</sup> H. Mayer, *op. cit.*, pp. 74-79.

<sup>40</sup> Quanto all'edizione e all'analisi linguistica dettagliata, alla quale mi riferirò in seguito, vedi E. Glaser, *op. cit.* (in corso di stampa).

Nel codice 6300 a foglio 90ra, si trova una glossa interlineare sopra la parola *fingit* nella frase latina «Quia ergo tot rerum causas quas *fingit* tolerat, nimirum intrinsecus natas ex desiderii turbas portat» (PL. 75, 668A), cioè 'perché allora chi sopporta la relazione di tante cose immaginarie, porta con sé anche un turbamento che nasce dai suoi desideri'. La parola incisa sopra la forma verbale *fingit* è a mio parere da decifrare come *fogit*, mentre il Mayer ha letto *foto*. La forma *fogit* sarebbe una III pers. sing. del presente, derivata dal verbo debole *fōgen* 'combinare', nella forma normalizzata del francone superiore *fuogen*. La grafia con ⟨o⟩ è ricorrente nel nostro manoscritto. Insieme ad altre caratteristiche essa dimostra l'antichità della glossatura e la localizza nell'area dialettale bavarese. Del resto la forma è completamente regolare per un verbo debole della classe in *-jan*. Il significato però resta problematico. Il verbo finora non è testimoniato con il significato di 'immaginare', significato che però si deve presupporre nel contesto suddetto. Neppure si trova la corrispondenza tra *fingere* e *fuogen* in altre glosse. Cionnonostante esso si può interpretare ammettendo che il verbo *fuogen* sia utilizzato per indicare un processo mentale, nel senso di 'combinare idee'.

La lettura del Mayer invece ci pone problemi ancora più gravi. Neanche i lessicografi del dizionario ata. sono riusciti a trovare un verbo cui collegare la forma *foto*<sup>41</sup>. Nel dizionario di glosse compilato da T. Starck e J.C. Wells, la forma si trova sotto il lemma *fatōn* 'dare da mangiare', una proposta definita dagli autori stessi come problematica<sup>42</sup>. In confronto credo che la mia proposta sia più conveniente.

Del resto ci sono motivi nettamente paleografici per preferire la lezione qui presentata. Per dimostrare questo aggiungo una trascrizione esatta per quanto riguarda le caratteristiche paleografiche, vale a dire un *facsimile*:

<sup>41</sup> E. Karg-Gasterstädt - Th. Frings et al. (a c. di), *Althochdeutsches Wörterbuch*. Vol. III, Berlin 1971-1985, col. 1198 «nicht gedeutet».

<sup>42</sup> T. Starck e J.C. Wells (a c. di), *Althochdeutsches Glossenwörterbuch (mit Stellennachweis zu sämtlichen althochdeutschen und verwandten Glossen)*, Heidelberg 1972-1984, p. 807 con l'aggiunta di un punto interrogativo.

Fo<sup>1</sup>317

771

La forma della *g*, utilizzata dal glossatore è caratterizzata da un tratto trasversale dal quale si diparte un trattino inclinato verso l'interno. Esso continua poi facendo una curva centrifuga. La *g* assomiglia insomma un 3, una forma assai comune nella scrittura carolina o precarolina come anche nella scrittura insulare<sup>43</sup>. Davanti alla *g* si può individuare nella pergamena una nervatura verticale, che ho indicato nel *facsimile* con trattini verticali. In caso di cattiva illuminazione si può interpretare la nervatura insieme alla lineetta orizzontale della *g* come una *t*. Di conseguenza la parte mediale della *g*, cioè la linea inclinata, viene considerata come la parte sinistra di una *o*, la cui parte destra è formata dalla *i* seguente, come è indicato nella riga di sotto. Così si spiega la lezione di Mayer. In appoggio a questa interpretazione posso rimandare ad una diapositiva della glossa riuscita abbastanza bene, che purtroppo non può essere riprodotta in questa sede. Per motivi di conservazione dei manoscritti ne ho potuto fare soltanto pochissime. Ma questo fatto non è davvero di grande importanza dal momento che le fotografie di solito non rivelano più di ciò che è visibile ad occhio nudo.

#### 4. Le caratteristiche della lingua usata nelle glosse incise di Frisinga

Dopo aver dato un esempio concreto della glossatura e dei problemi relativi alla decifrazione e alla conseguente interpretazione linguistica, vorrei ora dare un'idea della lingua del glossatore del Clm 6300.

<sup>43</sup> Vedi B. Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin 1982<sup>2</sup>, pp. 109, 119, 144 f.; cf. anche le tavole III<sup>a</sup>, VI<sup>a</sup>, VIc in ID., *Die südostdeutschen Schreibschule*, cit., vol. I.

La maggior parte delle glosse è costituita da parole atagie già conosciute, ma la percentuale di hapax legomena è comunque notevole. Essa ammontano infatti a circa il 15% se vi includiamo anche derivazioni e parole composte non testimoniate altrove nell'ambito dell'ata<sup>44</sup>. Questo fatto evidenzia l'importanza di questa tradizione per lo studio dell'ata. Oltre a ciò, l'analisi del vasto materiale del codice 6300 in particolare contribuisce ad accrescere le nostre conoscenze sulla fase iniziale della lingua scritta, specialmente quella di Frisinga. Il carattere bavarese risulta da varie peculiarità, che qui posso illustrare in modo succinto<sup>45</sup>. Solo la totalità delle caratteristiche ci permette di giudicare quelle glosse.

Come spie dell'appartenenza dialettale, che inoltre è già più o meno assicurata da motivi esterni, non linguistici, adduco i seguenti punti<sup>46</sup>:

- La forma regolare dei prefissi verbali *ka-*, *ar-*, *far-*, p.e. nella forme *kascutit* (*quatitur*), *unarlaupit* (*inlicito*) e *fargepanissa*<sup>47</sup> (*venia*).
- La assoluta mancanza della lettera *b*. In tutte le posizioni della parola troviamo la ⟨p⟩ per una /b/ germanica, cf., p.e., le citazioni al punto a) come anche il participio *peranti* (*fecundata*).
- L'esistenza della forma pronominale *de* all'acc. sing. femm. al posto di *dia*, p.e. nel sintagma *turh de çachunnunka* (*per experimentum*).

Tali caratteristiche parlano a favore del dialetto bavarese, classificazione molto probabile visto che il codice, a

<sup>44</sup> Vedi più sotto le parole *çachunnunka*, *kæpanti* e *stranka*.

<sup>45</sup> Per informazioni più precise, specialmente sulle esatte quantità, e per le citazioni complete si rinvia a E. Glaser, op. cit. (in corso di stampa).

<sup>46</sup> Per informazioni sul bavarese antico cf. innanzitutto J. Schatz, *Altbairische Grammatik. Laut- und Flexionslehre*, Göttingen 1907 come anche G. Baesecke, *Einführung in das Althochdeutsche. Laut- und Flexionslehre*, München 1918; W. Braune e H. Eggers, *Althochdeutsche Grammatik*, Tübingen 1987<sup>14</sup>.

<sup>47</sup> Se l'identificazione paleografica non è completamente sicura, la lettera viene fornita di in puntino sottoposto (sottoscritto). In parentesi si trova la parola latina tradotta.

quanto sappiamo, non è mai stato in nessun altro posto se non a Frisinga dopo il trasferimento dall'Italia. Inoltre la glossatura appartiene a uno strato antico. Ciò risulta da alcuni tratti assai conservatori, come p.e. prima di tutto la mancanza, almeno graficamente, della metaforia, la conservazione della *ai* germanica e della *h* iniziale preconsonantica. Ne presento solo alcuni esempi ai punti da d) a f).

- d) La glossa *kazalit*, che traduce la forma verbale *rimatur*, nonostante i problemi semantici che essa pone<sup>48</sup>, può essere interpretata come la III pers. sing. del presente del verbo debole *kazallen* con il significato di 'raccontare' oppure 'studiare'. Vediamo dunque una forma di un verbo in *-jan* senza metaforia, cioè con la /a/ germanica della vocale radicale conservata. Naturalmente vi sono anche altri esempi, come il participio *pihalita* (*clandestina*). A parte una sola forma molto problematica (*kauuegen* per lat. *quassare*), la metaforia manca in tutte le forme dove ce l'aspetteremmo.
- e) Nella maggioranza delle glosse il dittongo germanico /ai/ in caso di conservazione è reso graficamente con ⟨ai⟩, come per esempio nella forma verbale *haizant*.
- f) Tra le quattro parole con una *h* preconsonantica etimologica, tre la conservano, cf. p.e. *hlachet* (*arridet*). Alle caratteristiche grafemiche si possono aggiungere alcune particolarità nell'ambito della formazione delle parole. È documentato p.e. il tipo antico di derivazione di avverbi da participi presenti, come p.e. *fastinonto* (*configendo*). Inoltre si trova anche la derivazione di sostantivi femminili astratti in *-ī* da participi presenti, come *kæpanti* (*largitatem*), e di sostantivi femminili astratti in *-a* da aggettivi, come *stranka* (*censura*), tutti tipi di formazione assai antichi.

<sup>48</sup> Nel presente contesto la forma *rimatur* è usato con il significato di 'cercare': «es. [...] animus [...] occasionem nequissimae expletionis rimatur» (PL. 667B). L'interpretazione semantica di questa glossa deve tener conto del fatto che l'amanuense ha alterato la frase mediante l'inserimento di *in* davanti al verbo.

I suddetti tratti grafemici insieme a quelli morfologici rendono possibile una datazione delle glosse prima dell'anno 800 o per lo meno non di molto posteriore. Sorprende però il fatto che non risultino documentati né il digramma ⟨ao⟩ per il dittongo /au/ germanico, indicante uno stato transitorio tra il dittongo originario e il risultato della monottongazione *ata.*, né il famoso digramma ⟨oa⟩ per la /ō/ originaria, che, a quanto si ritiene, è tipica dei documenti di Frisinga. Il sistema grafemico del Clm 6300 è caratterizzato dall'uso polivalente della ⟨o⟩, come si vede ai punti seguenti;

- g) La forma verbale *arodta* (*devastat*) mostra la grafia ⟨o⟩ per il dittongo originario /au/ in un contesto causante la monottongazione in *ata*. Nei casi di dittongo conservato, esso è, invece, reso con il digramma ⟨au⟩, come nel sostantivo *urlaupi* (*licentiam*). La monottongazione è dunque resa graficamente, il che impedisce una datazione anteriore alla fine dell'VIII secolo.
- h) La /ō/ originaria è resa senza eccezione con la grafia ⟨o⟩, come per esempio nella già menzionata forma verbale *fogit*. Il digramma ⟨oa⟩, che si trova nei nomi propri dei documenti copiati di Frisinga, fu considerato per lungo tempo tipico di Frisinga. Il suo uso nei manoscritti Pa e K dell'*Abrogans* servì al Baesecke come prova della loro provenienza da Frisinga. I risultati delle mie ricerche, invece confermano quanto messo in luce da Irmengard Rauch nella sua opera sulla dittongazione<sup>49</sup>, e cioè che la grafia *oa* non è caratteristica di Frisinga, almeno non prima della seconda metà del IX secolo. L'uso della ⟨o⟩ è assolutamente compatibile con la provenienza delle glosse da Frisinga.

Potrei aggiungere altri esempi, sia in base alla grafia sia alla morfologia, per caratterizzare la lingua del Clm 6300. Si potrebbe inoltre commentare il metodo della glossatura, che è anzitutto una glossatura di singole parole, non di sintagmi.

<sup>49</sup> *The Old High German Diphthongization. A Description of a Phonemic Change*, The Hague - Paris 1967, pp. 26-32, 112-114.

Intendo concludere qui le mie argomentazioni, perché l'analisi del Clm 6300 nel contesto presente non ha valore autonomo, e il relativo codice serve soltanto come rappresentante di una glossatura eseguita con lo stilo. Naturalmente non è possibile che tutte queste glossature risalgano alla stessa epoca. Su questo argomento è necessario effettuare altre indagini.

Spero di aver messo in evidenza il valore filologico che può avere l'indagine su questo tipo speciale di glossatura. Come risulta già dai pochi esempi che ho potuto presentare si tratta di una tradizione piuttosto antica ed è molto probabile che ulteriori ricerche in questo ambito mutino le nostre idee sull'ata. sotto molti punti di vista.

IL *LUCIDARIUS* TEDESCO:  
NUOVE SOLUZIONI GEOLINGUISTICHE  
RELATIVE A UN'OPERA DI AREA ALEMANNICA DEL XII SECOLO\*

di  
IRMGARD ELTER  
Urbino

Nel *Lucidarius*<sup>1</sup> tedesco, opera enciclopedica suddivisa in tre parti, vengono impartiti sinteticamente insegnamenti su Dio, sul mondo, sull'uomo e la sua salvezza e sui Novissimi. Fino a poco tempo fa la sua genesi e la sua collocazione geografica erano ritenute fra le più certe dell'intera letteratura tedesca medievale. Infatti nel prologo, che precede il *Lucidarius*, si riferisce che Enrico il Leone, duca di Brunswick († 12.8.1195), aveva commissionato l'opera, compilata dai suoi cappellani in prosa tedesca e fedelmente tratta dalle fonti latine:

*Got selbe hat den sin gegeben  
deme herzogen, der ez schriben liez.  
Sine capellane er hiez  
die rede suchen an den schriften  
vnd bat, daz sie ez tichten  
an rimen wolden,  
wan sie ensolden  
nicht schriben wan die warheit,  
als ez zv latine steit.*

\* Comunicazione tenuta in occasione del XIX convegno dell'A.I.F.G. su «Scrittura e testo nel mondo germanico», Napoli, 28-29 maggio 1992.

<sup>1</sup> Felix Heidlauf (a cura di), *Lucidarius aus der Berliner Handschrift* (DTM 28), Berlin 1915 (ristampa: Dublin-Zürich 1970). Nuova edizione: *Der deutsche 'Lucidarius'. Kritischer Text nach den Handschriften*, a cura di Dagmar Gottschall e Georg Steer (TTG 35), Tübingen 1993.

*Daz taten sie willeclieche  
dem herzogen heinriche,  
der es in gebot vnd bat.  
Zv brunswic in der stat  
wart ez getichttet vnde geschriben.* (vv. 10-23)

Eduard Schröder<sup>2</sup>, e dopo di lui la maggior parte dei filologi e dei linguisti, hanno dedotto dalle parole del brano sopra citato che la lingua originaria del *Lucidarius* doveva essere il bassotedesco (*zv brunswick*). Ma la ricerca di testimonianze e almeno di tracce della lingua, della cui area di diffusione fa parte la città di Brunswick, nei manoscritti conservati, è risultata infruttuosa. Lo stesso Schröder, che era riuscito ad accertare l'esistenza di due redazioni del testo introduttivo, una versione A e una successiva, B, non era stato in grado di rinvenire in nessuna di esse tracce della ipotizzata lingua originaria. Perciò aveva supposto che si trattasse di una revisione bavarese del testo e che da quella stesura discendessero tutti gli altri manoscritti conservati: sarebbero stati quindi deliberatamente e completamente eliminati e sostituiti tutti i termini bassotedeschi attraverso un'operazione distruttiva — nel vero senso della parola — rispetto all'originale bassotedesco del *Lucidarius*.

Sulla base dell'assoluta mancanza di tracce dialettali basso tedesche nei manoscritti tramandati, Felix Heidlauf — il primo editore del *Lucidarius* (1915) — aveva formulato un'ipotesi diversa. Egli aveva ritenuto probabile, infatti, che la redazione originaria dell'opera fosse stata altotedesca: «Vor allem ist zu bedenken, daß der Wortschatz nicht den geringsten Anhalt für eine niederdeutsche Originalfassung bietet. Das scheint mir [...] doch ausschlaggebend zu sein, und ich möchte für das Original unbedenklich den hochdeutschen Dialekt ansetzen»<sup>3</sup>.

Una terza ipotesi sulla lingua originaria del *Lucidarius*

<sup>2</sup> Eduard Schröder, *Die Reimvorreden des deutschen Lucidarius*, in: «Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», Philol.-hist. Kl. aus dem Jahre 1917 (1918), pp. 153-172.

<sup>3</sup> Felix Heidlauf, *Das mittelhochdeutsche Volksbuch Lucidarius*, Diss., Berlin 1915, p. 125.

tedesco è stata presa in considerazione da Joachim Bumke<sup>4</sup>. Egli è rimasto colpito dalle «rheinischen Reimbindungen» del prologo; del resto già Schröder aveva osservato come le rime del prologo sembrassero indicare l'area linguistica del tedesco mediano piuttosto che quella del bassotedesco: «Von den dialektisch gefärbten Reimen ist in offener Silbe *i : e* (*geschriben : gegeben* 9/10) ebenso allgemein md. wie *ae : ê* (*luchtere : mere* 3/4). Das überschießende *-n* findet sich nur beim Infinitiv (*buche : suche* 7/8) und ist hier der Reimpraxis der nachbarlichen Thüringer entlehnt. Die Bindung *ft : ht* (*schriften : tichten* 13/14; *tichte : schrifte* 35/36) entnahm der Verfasser wohl der eigenen Aussprache, sie galt aber auch Eilard als erlaubt. Schließlich ist *steit : warheit* (17/18) eine dialektische Form»<sup>5</sup>. Anche in base a queste osservazioni sul tipo delle rime, Bumke ha ritenuto molto probabile una redazione del *Lucidarius* in tedesco centro-occidentale.

Le contraddittorie attribuzioni del testo a diverse aree dialettali evidenziano con chiarezza l'esistenza del problema di ambientazione linguistica del *Lucidarius*. Per tentare di risolverlo sarà necessario analizzare accuratamente le caratteristiche del dialetto della lingua dei singoli manoscritti e confrontarle fra loro, in primo luogo e con particolare attenzione quelle contenute nelle testimonianze testuali più antiche. Bisognerà inoltre individuare chiaramente nel testo quella parte del lessico che presenta più accentuate collocazioni in senso geolinguistico. Sugli aspetti geolinguistici dei testi letterari sono state compiute importanti ricerche, nel corso del recente ventennio, soprattutto da parte di Gerhard Isig<sup>6</sup>, Werner Besch<sup>7</sup> e Konrad Kunze<sup>8</sup>. Come terzo punto

<sup>4</sup> Joachim Bumke, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300*, München 1979, p. 146.

<sup>5</sup> E. Schröder (*op. cit.*, nota 2), p. 160.

<sup>6</sup> Gerhard Isig, *Zur Wortgeographie spätmittelalterlicher deutscher Schriftdialekte*, I-II, Berlin 1968.

<sup>7</sup> Werner Besch, *Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der nhd. Schriftsprache* (Bibliotheca Germanica 11), Bern 1967.

<sup>8</sup> Konrad Kunze, *Textsorte und historische Wortgeographie. Am Beispiel Pfarrer/Leutpriester*, in: «Würzburger Prosastudien II». Kurt Ruh zum

bisognerà infine prendere in considerazione la storia della tradizione del testo. A questo riguardo Georg Steer, in un suo recente saggio, ha espresso un'importante osservazione a proposito del *Lucidarius* e dei problemi linguistici posti da esso<sup>9</sup>. Egli è riuscito a stabilire che dei due diversi prologhi del *Lucidarius* (A e B) il prologo A, quello cioè che indica nel duca Enrico il Leone il committente, è posteriore all'altro e sarebbe stato scritto soltanto intorno alla metà del XIII secolo. Ha rilevato infatti come questo prologo sia stato tramandato soltanto da pochi manoscritti e come appartenga ad una fase rielaborativa, che presenta evidenti caratteri del tedesco centrale, proprio come il prologo A, per le rime. Ulteriore conseguenza di questa nuova ricostruzione della storia della tradizione del testo è che l'origine del *Lucidarius* tedesco non è più da collegare cronologicamente con Enrico il Leone né con la città bassotedesca di Brunswick. La ricerca di Steer riapre dunque diverse questioni, fra le quali particolarmente rilevanti appaiono quella della collocazione cronologica e geografica del *Lucidarius* e soprattutto quella dell'individuazione del suo autore.

Il grande numero dei manoscritti tramandati fornisce una prima importante indicazione: questi provengono tutti — con poche eccezioni, per le quali è possibile trovare una spiegazione — dall'area linguistica altotedesca, cioè da quella bavarese e da quella alemanna e, se si accettano le prove presentate da Steer e la sua argomentazione fondata sulla storia della tradizione del testo, bisogna concludere che un originale bassotedesco del *Lucidarius* non è mai esistito<sup>10</sup> e che la redazione altotedesca postulata da E. Schröder, la sola

60. Geburtstag» a cura di von Peter Kesting, München 1975; Wolfgang Kleiber, Konrad Kunze, Heinrich Löffler, *Historischer südwestdeutscher Sprachatlas, Aufgrund von Urbaren des 13. bis 15. Jahrhunderts*, 2 vol., Bern e München 1979; Konrad Kunze, *Neue Ansätze zur Erfassung spätmittelalterlicher Sprachvarianz*, in: «Überlieferungsgeschichtliche Prosaforschung», a cura di Kurt Ruh (TTG 19), Tübingen 1985, pp. 157-200.

<sup>9</sup> Georg Steer, *Der deutsche 'Lucidarius' - ein Auftragswerk Heinrichs des Löwen?*, in: «Deutsche Vierteljahresschrift» 64 (1990), pp. 1-25.

<sup>10</sup> Una versione originale altotedesca l'aveva già postulata Felix Heidluf (*op. cit.*, nota 3), p. 121.

documentata dai manoscritti, è all'origine del testo. Visto però che Schröder collocava la redazione della versione alto-tedesca, a suo parere secondaria (in realtà quella che ora sembra potersi ritenere originale), nel periodo in cui Enrico il Leone si trovava a Ratisbona, il problema dialettale del *Lucidarius* si sposta: al centro non si pone più l'alternativa fra basso e alto tedesco, ma quella fra bavarese e alemanno. Visto che la lingua dell'autore non può più essere ricostruita a partire dal modo di scrivere, fortemente individualizzato, peculiare di quei manoscritti e visto che non si possono utilizzare criteri fonetici, la ricerca di localizzazione geolinguistica del *Lucidarius* può fondarsi unicamente sulla individuazione di caratteristiche morfologiche e lessicali appartenenti ad una specifica area linguistica. Ma, come è noto, gli elementi di differenziazione fra le due aree linguistiche sono pochi. Parole che si trovano soltanto in alemanno e che non vengono assolutamente accolte in bavarese e viceversa rappresentano nei testi letterari vere eccezioni. Se ne trovano casi sporadici nell'ambito del lessico giuridico: p. es. il termine mat. per «tutore» è in bavarese *gerhab*, in alemanno invece *pfleger* oppure *vogt*<sup>11</sup>. Dal punto di vista lessicale il testo del *Lucidarius* appartiene chiaramente all'area linguistica alto tedesca, dato che l'unico esempio di una possibile derivazione bassotedesca, la parola *visekdom* (epizoozia), è il risultato di un errore di trascrizione dal lat. *bisextum* (anno bisestile). Parole interamente altotedesche, di cui non è possibile trovare attestazione nella Germania settentrionale sono p. es. *anenge* (9 occorrenze nel *Lucidarius*) per «inizio», *tougen* (4 occorrenze) per «nascosto», *errecken* (3 occorrenze) per «raccontare, spiegare». Complessivamente si possono trovare circa 50 diverse parole che sono attestate esclusivamente in fonti altotedesche, fra le quali *ewart*<sup>12</sup> II,35 e

<sup>11</sup> Georg Steer, *Die Bedeutung der Textgeschichte für die historische Fachwortgeographie. Beobachtungen zur Überlieferung des Rechtswortes gerhab in der 'Rechtssumme' Bruder Bertholds*, in: «Text- und Sachbezug in der Rechtssprachgeographie», a cura di Ruth Schmidt-Weigand, München 1985, pp. 38-69.

<sup>12</sup> Cfr. Anatol Waag, *Die Bezeichnungen des Geistlichen im Alt- und Alt-niederdeutschen. Eine wortgeschichtliche und wortgeographische Untersu-*

*haven*<sup>13</sup> III,43. All'opposto nel *Lucidarius* mancano del tutto parole medio e bassotedesche. Così, per fare un solo esempio, si cercherebbe invano il prestito nord-occidentale *vegiur* per mlat. *purgatorius ignis*: la parola usata nel testo, che è di derivazione e uso altotedesco, è *wizi*<sup>14</sup>.

Ma esistono elementi lessicali sufficienti per dimostrare che la Baviera fu la patria del *Lucidarius*, come sostiene Schröder? Ci sembra di no. Tutti gli indizi linguistici fanno pensare piuttosto all'alemanno come alla lingua della regione in cui il *Lucidarius* fu scritto. L'autore del *Lucidarius* impiega infatti termini e forme morfologiche estranee al bavarese, come p. es. *erbermede* (79.1; 150.14; 153.18) per lat. *miser cordia* (bavarese: *barmherceheit*); il verbo *spulgen* (85.10; 86.14; 101.15) con il significato di «essere abituato, solere» e la forma maschile del ted. moderno «Taufe» (battesimo): II,68 *so habin wir gar den tovf empfangen* p. 107,15; II,86 *Der touf, den wir ze osteren begant* p. 115,13; *Den tovf begat die heilige cristenheit* p. 115,15; II,88 *Durch daz stozet men die kerce in den tovf* p. 116,6; II,89 *Waz betútet der touf* p. 116,9 ecc.; in bavarese, come in ted. centrale e bassoted., la forma usuale è *die toufe* e non *der toufe* come nel *Lucidarius*<sup>15</sup>.

Naturalmente non si possono risolvere in modo soddisfacente e definitivo problemi di carattere geolinguistico prendendo in considerazione soltanto criteri interni. Se però si incrociano con i risultati dell'indagine linguistica anche quelli ricavati dalla storia della tradizione del testo, dalla storia letteraria ecc., che possano confermare le ipotesi più strettamente linguistiche, allora gli studi geolinguistici si

*chung*, in: «Teuthonista» 8 (1931/32), pp. 1-54, in particolare pp. 31-35 (con carta a p. 34).

<sup>13</sup> Cfr. Gerhard Isig (*op. cit.*, nota 6), pp. 30 e 31 (carta).

<sup>14</sup> Cfr. Bernhard Schnell, *Stemma und Wortvarianz. Zur Rolle des Überlieferungsprozesses in der historischen Wortgeographie*, in: «Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft», Tübingen 1979, pp. 136-153, in particolare pp. 143-147.

<sup>15</sup> W. Besch (*op. cit.*, nota 7), pp. 251 e segg. (carta p. 250).

rivelano utili e il loro impiego metodologicamente giustificato anche nell'analisi di testi letterari. Nel caso del *Lucidarius*, il risultato dell'analisi linguistica che vede come luogo di origine del testo l'area alemanna viene rafforzato da due argomentazioni complementari: a) da una conferma di ordine contenutistico presente nel testo stesso e b) da una corrispondenza molto evidente con un altro testo francone renano<sup>16</sup>, risalente alla stessa epoca, che ha avuto una forte diffusione in area alemanna<sup>17</sup>, il *Summarium Heinrici*<sup>18</sup>.

a) Nel capitolo I,59, nel quale viene descritta la *Germania superior et inferior*, si possono notare discrepanze sensibili fra la fonte latina, cioè la *Imago mundi* di Honorius Augustodunensis<sup>19</sup>, e il testo tedesco del *Lucidarius*. Mentre infatti l'autore del *Lucidarius* mantiene nell'enumerazione dei paesi la successione di Honorius (*Da inne lit swaben, beiern, sazhen, dúrvingen...*), quando menziona la regione *Bawaria* tralascia l'importante specificazione *in qua est civitas Ratispona*; invece completa, indipendentemente dall'originale latino, la geografia della *regio suevia* con dettagli molto più particolareggiati: *An dem wilden berge springet der Rin. Der rinnet durch osterfranken in das wilde mer. Bi dem rine ligen creftige stete: Costence, Basile, Strasburc, Spire, Wormeze, Megenze, Colne, Vzdrieth vnde ander grose stete*<sup>20</sup>. Questa integrazione della fonte latina potrebbe significare che all'autore del *Lucidarius* la regione delle Prealpi sveve sud-occidentali era ben nota — così come presumibilmente anche ai destinatari del testo.

<sup>16</sup> Werner Wegstein, *Studien zum Summarium Heinrici. Die Darmstädter Handschrift 6. Werkentstehung, Textüberlieferung, Edition*, (TTG 9) Tübingen 1985, p. 38.

<sup>17</sup> W. Wegstein (*op. cit.*, nota 16), p. 88: «Großräumig geographisch betrachtet verdichtet sich die Überlieferung der ursprüngliche Fassung des *Summariums* zunächst um den Mittel- und Oberrhein und im alemannischen Raum».

<sup>18</sup> *Summarium Heinrici*, 2 vol., a cura di Reiner Hildebrandt (Quellen und Forschungen N.F. 61 [185], 78 [202], Berlin-New York 1978 e 1982).

<sup>19</sup> Honorius Augustodunensis, *Imago mundi*. A cura di V.I.J. Flint, in: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» 57 (1982), pp. 7-153, qui: p. 60 (I,23).

<sup>20</sup> *Der deutsche 'Lucidarius'* (*op. cit.*, nota 1), p. 33, 9-11.



b) Tanto nel *Summarium Heinrici* (SH) quanto nel *Lucidarius*, ma soltanto in queste due opere, sono presenti termini tradotti dal latino di cui non esiste attestazione in nessun'altra fonte del XII secolo; è evidente che all'autore del *Lucidarius* doveva essere noto il *Summarium Heinrici*, opera risalente all'inizio del XII secolo e conosciuta in area alemanna: I,59 *osterfranken* p. 33,9 = SH VIII,4 *Orientales Franci osterfrankun* p. 275; I,61 *lebir mer* p. 38,8 = SH V,9 *Mare mortuum lebermeri* p. 216; I,56 *helfentier* p. 26,9 = SH III,11 *Elefas helfant* vel *helfindir* p. 148; I,53 *hunt hovbete* p. 23,8 = SH III,9 *Cenocephali hunthovbite* p. 139; I,51 *Michel mer* p. 19,21 seg. = SH V,8 *Mare magnum vel mediterraneum* p. 215.

Sulla base di queste osservazioni sembra legittimo collocare l'origine del *Lucidarius* nell'ultimo quarto del XII secolo nell'area del Reno superiore, quindi nei territori delle diocesi di Costanza, Basilea o Strasburgo<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. nota 20.

RHETORIC AND THE BIBLE IN THE  
'SERMO CORPORIS' OF BENITO ARIAS MONTANO

di  
EMILIO BONFATTI  
Padova

The *Liber Ieremiae, sive. De Actione*\*, one of the various commentaries contained in the eighth and last volume of the imposing *Biblia Sacra* (or Polyglot Bible) that came from the presses of the printer Plantin in Antwerp in the years 1569-1573, clearly shows the dual interests, biblical as well as humanistic, of its author, the Spanish priest and knight of Santiago, Benito Arias Montano (1527-1598). In 1568 he was sent by Philip II to the Flemish city as theological supervisor of the great work, and had then become its arranger, upholder and finally strenuous defender, once the Holy See and the Spanish Inquisition had declared it dangerous on account of the presumed heterodoxy of certain sections<sup>1</sup>. The Erasmianism which underpins Arias Montano's intellectual development (through studies undertaken first in Seville, then in Alcalá de Henares) works in favour of a complete accord being found between Athens and Jerusalem: the culture of the ancients and the Bible are not seen to be opposed, but rather as outlooks that can be mutually com-

\* See *Liber Ieremiae, sive. De Actione. Ad Sacri Apparatus Instructionem*, Benedicto Aria Montano Hispalensi Avctore Editvs [...] (Antwerp 1573). In the course of this article this work will be indicated briefly as *Liber Ieremiae* followed by the page number.

<sup>1</sup> Fundamentally important is the biography by B. Reker, *Benito Arias Montano (1527-1596)* (London-Leyden 1972). For matters connected to the great *Biblia Sacra* still valid is M. Rooses, *Christophe Plantin, imprimeur anversois* (1883). 2nd ed. (Antwerp 1896), pp. 113-148.

plementary. Far removed as yet from the dispute between 'ancients' and 'moderns', Arias Montano turns with admiration towards the works of erudition, 'tum antiquorum, tum nostri sæculi doctorum', which he sees as a continuum constituting an incomparable wealth of organized knowledge, from geography to history, from accounts of human customs to the wisdom of the ancient gods (however 'unbased' they may be), from visible phenomena to the symbolical and hieroglyphic art derived from Horapollus. Great though the learning is that has been accumulated down the centuries by the ancients as well as by the moderns, no less weighty is that to be found in the Bible, which is looked upon as a sort of thesaurus of innumerable things and events, all of which sing the praises of the Lord. All that is required is to supply some order and a classification to the multiplicity contained in the sanctuaries of the Scriptures, so as to bring to fruition the invocation of *Psalm* 118 [119].<sup>18</sup> ('Reuela oculos meos, & considerabo mirabilia de lege tua'), where the eye is treated as the privileged sensory channel.

This primacy accorded to the eye and to sight is still more evident in the specific subject matter of the *Liber Ieremias*, which is intended to add a further compilation of knowledge to the many others, ancient and modern, already in existence, by addressing itself to an initial cataloguing of human gestures under the all-inclusive heading of 'actio'. In using this virtually unavoidable term in the title, Arias Montano explicitly pays tribute to the classical tradition: he develops a long argument in defence of his chosen theme, in which a refined balance is achieved as the reasons of the ancient, profane world alternate with those of the Bible and its divine wisdom. That 'actio' was one of the categories of classical rhetoric, designating the vocal and gestural aspect of speech-making, was something that the little more than twenty-year-old Arias Montano was well aware of when, around 1550, he composed his *Rhetoricorum Libri IIII*; keeping clearly in his mind the full meaning of delivery, unlike many other sixteenth- and seventeenth-century theoreticians, he retained all five parts that had been considered necessary to the deployment of rhetoric, notably in Quintilian's great

[2]

treatise: 'inventio', 'dispositio', 'elocutio', 'memoria' and 'pronuntiatio (actio)'. 'Primum percillere sensus', first the senses have to be roused: this is the suggestion of the young Arias to the orator who wishes to use word and gesture to his advantage, in order that his persuasion may penetrate by way of the senses to the remotest corners of his listeners' minds<sup>2</sup>. For this reason the *Liber Ieremias* similarly sets great store by 'actio', as an aptitude and expressive capacity taught by the classical rhetoricians 'ad hominum animos pulsandos, percillendos & immutandos' (p. a<sub>2r</sub>).

There is a difference though: behind the almost identical eulogistic claims for what can be attained by means of 'actio', there is to be seen at this stage something distinct from the accomplishment of the ideal speech in which, according to the ancients, words, sound and gesture should come together and combine to work their effects on the public. For, by 1573, 'actio', as a complex of 'habitus, gestus, situs & affectiones etiam corporum animorumque' (p. a<sub>1v</sub>), corresponds rather for the most part to a series of outward signs given by the body and by human actions that have become embedded in the language of a text (of the holy text) as metaphors, stereotypes, proverbs or even simply as forms of expression no longer, or not always completely, comprehensible to the reader, especially when a great deal of time has passed between the two. Thus it is that Arias Montano in the later period no longer intends to propose gestures to a prospective orator, but interprets and renders explicit those contained in a written document and connected to a vast number of different situations and occurrences. His aim is to make the text comprehensible to those who read it or listen to it. It is no accident that one concept used frequently in the *Liber Ieremias* should be 'significatio', which, it is true, can also be found in Quintilian (*Inst. Orat.* XI,3) but which here presupposes a whole vast system of interdependent external signs. These, however, do not derive only from the expression of the human body, as Arias Montano main-

<sup>2</sup> See *Rhetoricorum Libri IIII. Benedicti Ariæ Montani Theologi, ac Poetae Laureati [...]* Ex officina Christophori Plantini (Antwerp 1569), p. 141.

[3]

tains at the beginning, in view of the original rhetorical context, but also from the inanimate world. The field opened up by this enterprise is, in short, that of a hermeneutics in which meanings that are no longer transparent are to be restored; the greater part of these hidden meanings is connected with the human body, but there are also those relating to the other great body and 'face', that of nature. It is right to see in the efforts of Arias Montano, if not precisely the first, at least one of the first attempts at a classification of gestures and actions, and one which has been followed by many others of the most various kinds down to the present day. But already here we are presented with a classification that takes into account not the gesture in itself, generically described by the classifier, but rather the way it has become codified over a long period of time into the language. In terms of the distinction made by one contemporary scholar<sup>3</sup>, Arias Montano does not so much classify gestures used as a language ('die Gebärdensprache') as classify gesture insofar as it is codified within a language system ('die Sprachgebärde'), in other words incorporated into the habitual forms of the language, which, however, may well prove to be no longer fully comprehensible in this respect.

The examples of *St. John* XII.32 ('Et ego si exaltatus fuero a terra, omnia traham ad me ipsum') and of *St. John* XXI.18 ('cum autem senueris, extends manus tuas, et alius te cinget et ducet quo tu non vis') are indicated as two cases of gestures that are as full of meaning, as allusive, as they

<sup>3</sup> L. Röhrich, *Gebärde-Metapher-Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung* (Düsseldorf 1957). Not by chance Arias Montano also brings the philological problem into the *Liber Ieremiae*, not contenting himself with one version (the Latin one), but comparing the Latin with the Hebrew and with the Greek whenever there are significant discrepancies between the versions. Thus for example on p. 7, for 'aures tinnientes' he specifies: 'sic Hebraicè'; or again, on p. 8, where he adds that 'amicire super labium' is a Hebrew form rendered in Latin by 'vultus operire' (in *Micah* 3.7). C.f. other instances on pp. 9, 11, 12, 20, 23. Concerning the 'interpres noster' see note 18. On Arias Montano as philologist see also D. Domenichini, 'Scienza biblica e curiosità filologiche in una lettera inedita di Benito Arias Montano', *Humanistica Lovaniensia*, 35 (1986), pp. 125-36.

are obscure to the normal reader, so that the evangelist does well to add an explanation for the public of his own day as well as implicitly, and with all the more reason, for that of later days, who would not necessarily grasp the sense unassisted. Not very dissimilar is the case of the Horatian 'sequi potius quam ducere funem' (*Ep.*, I, 10.48), which shows how a problem of the interpretation of gestures exists for all types of texts, ancient and modern, profane or sacred, in prose or in verse. For this reason Arias Montano anticipates that at some later date (God willing) he will extend his efforts to non-sacred literature.

Despite the existence of an analogous wealth of obscure meanings in profane texts, the gestures contained in the Bible are qualitatively and quantitatively pre-eminent inasmuch as they issue from the infinite wisdom of God. This superiority certainly does not make it superfluous to supply a theoretical and apologetic framework not offered by the Bible and that has to be pieced together entirely from the classical tradition. Alongside its importance in relation to the mechanisms of persuasion, which is to say of the passions, gesture, according to Arias Montano, possesses a universal value as an iconic sign that places it straightaway over and above any single idiom, making it capable of having an immediate effect upon a large public: Pilate washing his hands in front of the crowd communicates his position with a far greater immediacy than he would by speech. This leads to the following conclusion:

Verborum enim omnium, quæ audita sunt, parùm fidelis custos memoria: rerum verò oculis conspectarum imaginis tenacissima est, & à pueritia ad vltimam vsque senectam certissima conseruatrix. (p. a<sub>2r</sub>).

This assessment could be described as the Catholic response to the debate over the priority of hearing or sight: in the Protestant world on the other hand (or in some sections of it<sup>4</sup>), it is rather the living voice and the ear which are dominant

<sup>4</sup> The treatment of 'actio' in the context of Protestantism is not in fact very uniform and it is therefore necessary to specify the tendency, individual person or period in question. The considerable weight of Luther's

over the eyes, so that the whole long-running polemic against actors and mountebanks is taken up once more, this time against the supporters and advocates of gesture. The conclusion quoted from Arias Montano is followed by a further series of statements, all culled from the finest classical tradition — the same series that were made use of when the excellence of gesture had to be proven in secular discourse and in homilies, in school teaching and in many other contexts. It is preceded by praise for the very nearly self-sufficient use of gesture on the part of classical mimes and pantomimes, not censured by this man of the church — in accordance with a long tradition — as 'histriones' and 'hypocritae', but quite the opposite, praised as instructors of orators and politicians. Arias Montano, then, in contrast to the detractors of gesture, looks favourably on the fact that 'actio' should have been assigned first, second and third place in the art of eloquence. This is demonstrated moreover by a man of exemplary eloquence, the great Demosthenes, who did not disdain to call upon the services of a certain 'Satyro hypocritae, hoc est mimo vel histrioni' for the art of gesture (p. a<sub>2r-v</sub>). Thus he is able to concur with Cicero that gesture is effectively 'sermo corporis', a genuine and well-organized use of language<sup>5</sup>.

All this, as was pointed out, is drawn from the repertory of evidence usually rehearsed in support of gesture in the sixteenth and seventeenth centuries. Beyond this common ground, what is remarkable about the *Liber Ieremiae* is its ambitious project of collecting together biblical gestures to give them a theoretical justification that is not provided in the Bible<sup>6</sup>. Such a re-application of the classical 'actio' is an

great declaration, made in 1513 in reference to *Psalm* 39 [40]. 7. cannot be overlooked however: 'ex auditu fides, non ex visu' (WA, 3.227). From this comes the insistence on the primacy of the 'vocale verbum' in the *Tischreden* too. Likewise, G.J. Vossius asserts the preeminence of hearing, *Commentariorum Rhetoricorum, sive Oratoriarum Institutionum Libri sex* (Leyden 1630), p. 508.

<sup>5</sup> *De Oratore* III.59.222: 'est enim actio quasi sermo corporis'.

<sup>6</sup> c.f. E. Bienheim, *Die Gebärden im Alten Testament*, Phil. Diss. (Würzburg 1924), p. 1 '... kennt das Hebräische kein Wort, das den Begriff «Gebärde» bezeichnet'.

example of the way that this concept, following the new upsurge of interest it enjoyed in the fifteenth and sixteenth centuries, undergoes a number of vicissitudes which frequently take it very far from its origins in the organization and realization of public discourse. It is therefore very reductive to confine one's attention to the field of rhetoric strictly conceived, given the widespread phenomenon of the rhetorization of many adjacent disciplines<sup>7</sup>. In preparing his new work of reference Arias Montano moves back and forth between rhetoric, hermeneutics and theology, as well as implicitly referring to physiognomy and explicitly to painting and sculpture, which he was actively concerned with<sup>8</sup>. It is in these interconnected areas that the modern offshoots of this branch of classical rhetoric must be sought, however much more limited their development may be compared with that of another branch of rhetoric like 'memory'.

It seems likely that the influence of classical rhetoric (that of Quintilian) also lies behind the articulation of the *Liber Ieremiae*, with its survey of gestures arranged in succession according to the parts of the body, from the head to the feet; however, this arrangement, although it underlies the central part of the book (pp. 6-14), grows out of all proportion with respect to the presumed model once Arias Montano starts to deal with biblical gestures relating to the body as

<sup>7</sup> No account is taken of this, for example, by H. Schwerte, 'Problems and Trends in the History of German Rhetoric to 1500'. *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Ed. James J. Murphy (Berkeley-Los Angeles-London 1983), pp. 105-125, who refers in particular to H.J. Lange, *Aemulatio Veterum sive De optimo genere dicendi* (Berne - Frankfurt/M. 1974) and seems to echo W.J. Ong S.J., *Ramus, Method and the Decay of Dialogue* (Cambridge [Mass.]-London 1958), p. 273, when he accounts for the lessening importance of 'actio' by pointing to the transformations of the age of printing. But c.f. now the overview on 'actio' from the Middle Ages to the 17th century by D. Knox, 'Late Medieval and Renaissance Ideas of Gesture'. *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Ed. V. Kapp (Marburg 1990), pp. 11-39.

<sup>8</sup> This is now excellently documented by S. Haensel, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst* (Münster/Westf. 1991).

a whole, such as lying down, sitting or kneeling, not to mention the 'affectus corporis et animi', like sweating, experiencing thirst or a sense of modesty, etc. or other forms of self-expression perhaps involving objects and instruments ('Gestamina vt arma, &c.', p. 19). The full extent of what 'actio' can involve in the Bible becomes plain when 'actiones' proper are examined, that is to say, those forms of human behaviour that also have an external manifestation, such as tying, wounding, hiding, and so on, which is followed, at the conclusion of the book, by a sort of general semiotics of the natural world and of agriculture that brings together the 'habitus' of the sky, the sun and the hills, of the night and the sea, as well as of the fruit-trees, the vines and nests.

The fact is that, with the idea of 'habitus', Arias Montano moves into areas situated well beyond the sphere of gesture and human action, assimilating 'habitus' to 'affectus' and 'affectio' (producing the hendyadis 'habitu, vel affectionem' on p. 5), linking it, that is to the outward manifestation that strikes the privileged sense organ (the eye) and that has become embedded in the language. This is the reason Arias Montano makes a careful distinction in the introduction between 'actio' as such (that is, as 'sermo corporis') and 'arcanus sermo', the object of study in his previous work, *Liber Ioseph*: while arcane language is only a symbolic medium with which to sound the inner nature of things ('naturae ipsius ingenium'), 'actio' is the linguistic codification of the purposeful force that issues from the reality of man and from nature. Already in *Liber Ioseph* indeed, Arias Montano had taken as his point of departure the pair 'res-verba' only to exclude any intention of dealing with 'verba': his aim, rather, will be to bring to the surface and explain 'rerum ipsarum proprietates, naturam ac uim'<sup>9</sup>. So, for example, concerning the hand, he postpones for another occasion the list of the 'varius de manibus sermo', which is what we find in fact in *Liber Ieremiae* after a reiteration of the view that, of all the parts of the body, the hand is 'multiplicis habitus artifex, &

<sup>9</sup> *Liber Ioseph, sive. De Arcano Sermone* [...] (Antwerp 1572), p. 2.

variae significationis [...] index' (p. 10). In the earlier work he limits himself to expounding the deeper meanings of which the hand in itself is a symbol, regardless of the positions it may on specific occasions adopt: meanings of friendship and power, of strength and of the help it can freely give.

Irresistibly, one asks oneself if so subtle a distinction can be maintained and if in fact it has been, given the contiguity that clearly exists between the two areas. And in fact, for all his efforts to differentiate, Arias Montano ends up covering in advance, in *Liber Ioseph*, some of the 'outwardly shown', 'performative' meanings that more properly should be brought together under the heading of 'actio'. This can be seen very clearly in the case of the forehead for instance. Here the *Liber Ioseph*, after the obvious insertion of a classical element (the forehead as 'theatrum' in which concealed passions reveal themselves<sup>10</sup>), turns to *Ezek. 3.7*, where we read 'Domus Israel attrita fronte est'; the *Liber Ieremiae* (p. 6) in its turn considers the same sign a real 'habitus' or 'affectus', namely that of determination, obstinacy, treachery and impudence, moreover with a reference to the same verse of the prophet's, in addition to *Isaiah 48.4*, chosen from among the many others he could have cited. Similarly with 'cor durum', already recorded in *Liber Ioseph* as a sign of wilfulness and persistence extremely frequently used in the books of the prophets and exemplified respectively through *Jeremiah 9.14* and *26* and once again with *Ezek. 3.7*. That the books of the prophets are considered a genuine storehouse of demonstrations of gestural meanings is clear already from the fact that Jeremiah's name was chosen for the title of the book in view of the prophet's long experience, as a public figure, in the field of the 'affectus'. It can be supposed that Arias Montano intended in this way to allude to hidden parallels with the world of his own day, the world of politics

<sup>10</sup> Use is made of the same figure in Giovanni Bonifacio, *L'Arte de' Cenni* [...] (Vicenza 1616), p. 91: 'FV ragionevolmente la fronte humana chiamata il Theatro di tutto l'huomo, poiché in essa compariscono chiari segni degli affetti nostri'; more reductively, Arias Montano finds only a sense of shamefulness, bashfulness and modesty being revealed by the forehead.

and of the Counter-Reformation, in which the perception that success also depended on command of languages other than that of words was often voiced.

On the other hand, the *Liber Ieremiae* goes beyond the specific field of action and efficacy to linger over symbolic values that derive rather from 'rerum ipsarum proprietates' or are even a constitutive part of them. This is the case, for example, when the intrinsic significance of the colours of the clothes is defined, the purples recorded in the Old and New Testaments and the pure whites more specific to the Gospels. In any case, especially towards the end of the book on 'actio' Arias Montano acknowledges more than once that he is dealing with symbolical and allegorical meanings more pertinent to *Liber Ioseph* or else included in that work<sup>11</sup>.

The reconsidering of similar if not identical material in each of the books, despite the clear lines of separation drawn at the beginning, is completely comprehensible in view of the rather wide idea of 'actio' involved, as already mentioned. Symptomatic in this regard is the extensive use of a work like that of Pierio Valeriano on symbolism (*Hieroglyphicorum, ex sacris Aegyptiorum literis libri octo*, 1556) on the part of those who study gestures from that date onwards. Participating in this tendency, the Spanish scholar collects heterogeneous elements under a single heading, in an organisation that is simplified to the extreme. One has only to turn back to 'manus', the most recurrent category, notably because of its extension through the entries specifically concerning fingers, or the right or left hand, to notice the fact that diverse entities are surveyed one after another without subdivisions or precise groupings. The basic gestures of giv-

<sup>11</sup> Sometimes Arias Montano breaks off and refers expressly to *De Arcano Sermone*, for example for the deeper meanings of mournfulness (p. 20), of death (p. 21) or of the dog (p. 22); at other times he maintains that he is speaking 'mystice', 'symbolicos', 'allegoricos', 'ex traslatione & allegoria'; at other times again he underlines the arcane aspect of the signification proposed: 'antiquo & arcano iurisiurandi ritu' (p. 11), 'in arcana significatione' (p. 13). Still on p. 11, for the position of the hands, he appeals to *Acts* 8.17, but sets aside for another context treatment of the far more demanding issue of the sacramental value of the gesture.

ing, or holding out the hand, alliance and of taking an oath are recorded, but at the same time the extremely particular, if not unique, one of someone who denies help by holding his hand to his breast (*Psalm* 73 [74].11), or that which again means to swear to something, but this time in accordance with an 'ancient and arcane rite', attested to only in *Genesis* 24.2 (and 47.29: 'Put [...] thy hand under my thigh')<sup>11a</sup>. Arias does not think up ad hoc classifications even for those gestures that, depending on the different contexts, can acquire diametrically opposed meanings, as in the case of 'manibus plaudere' (or 'manuum plausus'); thus the communication in two quite separate points of, in one case, scorn (*Lamentations* 2.15: 'All that pass by clap their hands at thee') and in the other, applause, the accepted meaning it has today (*II Kings* 11.12: 'and they clapped their hands, and said, God save the king'), does not lead the author to add further clarifications. No connection is made either when the meanings, although differing, enter in the same sphere (whether it be positive or negative), for example, the 'manus remissae' are separated and dealt with in two places, the first time as indicating mournfulness and depression (*Hebrews* 12.12: 'Wherefore lift up the hands which hang down, and the feeble knees'), and then fear and consternation (*Ezek.* 7.17: 'All hands shall be feeble, and all knees shall be weak as water').

In short, in the *Liber Ieremiae* the solution which is adopted for one rather bulky section, namely that concerning clothes, is not used as frequently as it might have been: in this case a preliminary observation is made (p. 17) that clothers can be sub-divided on the basis of two fundamental and opposed meanings. Elsewhere Arias Montano adopts the greatly simplified arrangement of direct opposition

<sup>11a</sup> The gesture is taken up by Heine in *Deutschland, ein Wintermärchen* (chap. XXV), where the poet declares himself ready for any manner of oath-taking, so long as he may see 'the Germany of the future'. Hence the oath that is taken 'In Vater Abrahams Weise' at the end of the chapter:

Jch hob das Gewand der Göttin auf,  
Und legte an ihre Hüften  
Die Hand, gelobend Verschwiegenheit  
In Reden und in Schriften.

expressed through the word 'contra', passing freely from one meaning to another in direct contrast to the first. Thus we remain rather a long way from the far more elaborate subdivisions of gestures established by the author in the introduction but never actually applied to the corpus extracted from the Bible. With the latter, Arias Montano only distinguishes between beings possessed of a soul and soulless things, and then between the expression of the individual parts of the body and that of the body as a whole, whereas the categories he refers to in the introduction (p. a<sub>3r</sub>) are more numerous and complex. Proceeding by dichotomies, he first of all separates simple gestures (stand, lie) from compound ones (sit, ride a horse); then he perceives a basic difference between natural gestures, deriving their impulse from nature ('naturae vi cogente') and therefore common to all men, and gestures that derive rather 'ex voluntate, studio & cogitatione atque imitatione', which consequently cannot have a universal character. Also outside of the natural sphere are the gestures determined by custom and which can express mournfulness or sadness. There are in addition gestures (e.g. in *I Kings* 18.42 and *II Kings* 4.34) that, if taken individually, are difficult to interpret, becoming comprehensible only when set in the context of the genre to which they belong. Gestures expressing vices and virtues are most proper to the books of wisdom, while others mean the opposite of what they literally purport, inasmuch as they involve the technique of sarcasm and derision, as with the purple that the soldiers clothe Christ with. Anyway, an absolute pre-eminence, on account of their impact on the 'affectus', must be accorded to the 'portentosae actiones', the great graphically expressive or prophetic gestures in the Bible that cannot be forgotten, from the handfuls of ashes sprinkled in the air in the sight of Pharaoh (*Exod.* 9.8) to Christ's act of setting a little child in the midst of the disciples (*St. Mat.* 18.2) to teach humility, or the 'stone like a great millstone [...] cast [...] into the sea' by the 'mighty angel' to demonstrate the analogous and final razing of the city of Babylon (*Rev.* 18.21).

This lack of correspondence between the plan of a possi-

ble classification initially outlined and the actual list of gestures does not diminish the value of the *Liber Ieremiae*, which, as has been observed, makes a courageous attempt to form a bond between the classical tradition and the world of the Bible. The very dichotomy of natural gesture and imitated (or acquired) gesture after all echoes the great nature/art dichotomy proper to classical culture. It also, and more particularly, takes up an important point first found in Cicero's rhetoric and then in Quintilian's, namely the awareness that two kinds of 'affectus' are both present in the orator's performance, and thus two gestural modes: the instinctive (natural) one and that which derives from practice and imitation (*Inst. Orat.* XI,3,61-2 and 88). Certainly, the indubitable adherence to certain key notions of classical culture once again poses the initial question as to the ultimate aim of this book: is it a gloss to assist the reading and understanding of a biblical text that is not always transparent, or is it a practical manual of oratory? The first solution has already been indicated above as the more likely, although the great mobility of the subject, moving as it does from one discipline to another, means that other applications of Arias Montano's efforts cannot be precluded. There is no comparison anyway between the few gestures considered in the *Rhetorica* of 1550 and the many in this *Liber Ieremiae*.

In the context of the Counter-Reformation the *Biblia Sacra* and its associated commentaries suffered severe censure in the last part of the century, which may explain why the impact of the *Liber Ieremiae* too was more submerged and treated as heterodoxical rather than openly recognized<sup>12</sup>. Nevertheless it is a fact that the Jesuit Nicolaus Caussin(us), in the part of his rhetoric concerning 'actio', refers disparagingly to Arias Montano's book 'qui Hieremias inscribitur de gestu, & actione', from which various meanings for gestures can be derived on the basis of material in the Scriptures. One irresistibly asks oneself what use the

<sup>12</sup> After the condemnation of the *Biblia Sacra* in 1576 by the Congregatio Concilii, all the works of Arias Montano were put on the Index in 1606 (Reker, pp. 12 and 61).

French Jesuit might make of it. He compiles the next chapter, the ninth one, with the title 'Varia [sic] Gestuum naturalium significationes, ex sacris, & profanis', selecting precisely examples of 'gestus' and 'habitus', taken word for word from Arias Montano, and only troubling himself to back this up with some quotations from poets and orators in keeping with the context<sup>13</sup>. What emerges from this operation is a *Liber Ieremiae* in miniature, a small collection of so-called natural gestures that, according to the introductory passage taken from Cicero's *De Oratore* (III, 57,216) and supported by Quintilian, derive directly from the 'motus animi' and can be compared to the strings of the lyre plucked by the fingers. Under the single heading of natural gestures, then, we find the raised and the lowered head, the eyes open or closed, the hand and the finger brought to the mouth, the extending of the right hand, a constant pace and an irregular step. All this is taken as a direct expression of nature not yet corrected by art, whereas such correction is just what must occur to achieve the genuine 'gestus oratorius', which has to be kept within bounds so that it does not get the better of the spoken word. Thus he provides a series of gestures consciously contrived by art and all already present in Quintilian<sup>14</sup>. If by nature the finger carried to the mouth simply indicates silence, with the help of the principles of art it can be arranged in various positions designed to lend greater expressiveness to a speech.

In the use that Caussin makes of Arias Montano, the *Liber Ieremiae* appears to be returned to the sphere of rhetoric proper, even if its essential function consists in promoting an awareness of something already given, a use of gesture based on natural impulses in order that, as Cicero

<sup>13</sup> Nicolai Cavssini Trecensis E Societate Iesv. *De eloquentia sacra et Hvmana. Libri XVI*. Editio Secunda (Paris 1623), pp. 568-572. Among the authors called upon to lend their secular support are Plautus, Cicero, Virgil and Juvenal.

<sup>14</sup> *De eloquentia sacra et Hvmana*, pp. 572-75. Here Caussin borrows from *Institutio Oratoria* (XI,3,92ff) the 'Curiosae Quintiliani observationes in manibus', not without a certain caution.

and Quintilian also argue, its use be kept within certain limits. Apart from this notable re-emergence in a Jesuitic system of rhetoric, the *Liber Ieremiae* is not one of the recognized and cited sources in subsequent theorizations of 'actio', although it presents itself as the first systematic catalogue of gestures to be made available in modern times. Gerardus Johannes Vossius mentions it in passing without making use of it, despite Calvinistic leanings towards Arias Montano, preferring instead to collect gestures 'intra gentium scriptores'<sup>15</sup>. It is also ignored by the Vicenza-born Giovanni Bonifacio, who embarks on his weighty *Arte de' Cenni* (1616) declaring it to be a work of an absolutely new kind<sup>16</sup>. It is not entirely unjustified to harbour some doubts with regard to this assertion, because Bonifacio extols 'actio' with arguments analogous to those used by the Spaniard and to some extent organizes his work along the same lines as the *Liber Ieremiae*, that is, using the double perspective of limbs and organs taken singly and of the whole body (leaving out, however, for reasons of coherence, the signs of the inanimate world); moreover, he too proceeds by means of authoritative quotations, so much so that what he provides is 'Sprachgebärden', in other words a considerable anthology of linguistics.

<sup>15</sup> C.f. Vossius, *Commentariorvm Rhetoricorvm [...] Libri sex*, p. 511: 'Et varias quidem gestuum significationes è sacris literis sedulo collegit Benedictus Arias Montano Libro VIII Antiquitatum Judaicarum, qui inscribitur Ieremias, sive de actione'.

<sup>16</sup> G. Bonifacio, *L'Arte de' Cenni*, p. 4: 'Ma del parlar in silentio, ch'è il più nobil modo di lasciarsi intendere, non vediamo che alcuno abbia trattato: benché gli Antichi havessero più maniere di manifestare occultamente, & furtivamente i loro pensieri [...]'. A comparison between Arias Montano and Bonifacio reveals meanings frequently curiously coinciding, yet without the biblical references always coinciding. But at least one point of great similarity should be recorded: *Liber Ieremiae*, p. 7, has 'Oculos aperire, vigilantium & attentantium est'; *L'Arte de' Cenni*, p. 110, has 'Aprir gli occhi. È gesto di vigilanza, & di voler alcuna cosa ben intendere'. In the second part of his book Bonifacio resists moving towards a comprehensive semiology of the real world, instead illustrating the usefulness of the 'cenni' in the various disciplines, a choice which undoubtedly favoured its success, as did his anthologisation 'sub specie gestuum' of authors that were much read at the time, such as Petrarch, Ariosto, Tasso and Marino.



tic formulas — proverbs, stereotypes, usages and customs — taken from numerous cultural and literary traditions, rather than simply a 'Gebärdensprache'. Nevertheless the strong structural similarities are obliterated inside by the much greater mass of material covered, by the fact that it is drawn not only from the Bible but also from ancient secular writers as well as modern ones (especially Petrarch and Tasso) and by the different manner of investigating the holy text. In fact Bonifacio, at the beginning of the new century, brings to fruition Arias Montano's old project of supplementing the authority of the Scriptures with the poet's voice that was so dear to him. What emerged was an exceptionally valuable tool which, with the help of the publicity boost that immediately followed, in the shape of Gabriel Naudé's political bibliography<sup>17</sup>, made a name for itself throughout Europe, in time coming to be considered the treatise par excellence on gesture.

Yet the *Liber Ieremiae* of Arias Montano, however clearly inferior it may be to the *Arte de' cenni* in terms of breadth and articulation of its approach, left an important mark in the theories of gesture, not by accident outside Catholic culture. It is well-known that the work on the *Biblia Sacra* encouraged the encounter in Antwerp of spirits both culturally and confessionally different from each other, but ever more united in the name of irenics and tolerance. Arias Montano's membership of the mystico-devotional community called 'The Family of Love' continued also after his return to Spain (1576), and this had repercussions that found concrete expression in the printed page as well: his commentary

<sup>17</sup> Naudé's *Bibliographia politica* was first published in Venice in 1631, then at Wittenberg in 1641. G. Bonifacio's book is described as a 'praegrande & curiosum volumen' (p. 125 of this second ed.). In relation to this see the present author's 'Vorläufige Hinweise zu einem Handbuch der Gebärdensprache im deutschen Barock. Giovanni Bonifacio's *Arte de' Cenni* (1616)', *Virtus et Fortuna. Festschrift für Hans-Gert Roloff*, Ed. J.P. Strelka and J. Jungmayr (Berne 1984), pp. 393-405. G. Bonifacio's importance was magisterially stressed by B. Croce in *La Critica*, XXIX (1931), pp. 224ff. For an overview, see the entry by G. Benzone in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12 (1979), pp. 194-97.

on the Bible, put on the Index in Spain, came back into print thanks to the interest of Plantin's son-in-law, Franciscus Raphelengius, the illustrious philologist who had in the meantime become openly Calvinist and was by then active in Leyden. 'Accuratissimus Ben. Arias Montanus' proclaims the introduction to *Antiquitatum Iudaicarum Libri IX*, which republish the *Liber Ieremiae*, but not the *Liber Ioseph*, the work strongly contested by Rome<sup>18</sup>. It is not surprising therefore to encounter once again the basic structure of the *Liber Ieremiae* in a key work of Rhenish Calvinism from the turn of the seventeenth century, the *Civilis Conversationis Libri Duo* by Johannes Althusius (1601). It is difficult to understand why Althusius does not mention Benito Arias Montano, in view of his tendency to be scrupulous in indicating his sources. What is certain is that he passes over in silence a considerable debt: the system of gestures derived from the Bible, which at first sight is apparently to be attributed to the German theorist's own biblical scholarship, whole passages of which in fact are taken word for word from the *Liber Ieremiae*.

Of the works of German Calvinism dating from before 1620, *Civilis Conversationis Libri Duo* is probably one of those most rigorously informed by Ramism<sup>19</sup>. This led him

<sup>18</sup> *Antiquitatum Iudaicarum Libri IX* [...], Ex Officina Plantiniana. Apud Franciscum Raphelengium (Leyden 1593). Here, Book VIII, pp. 140-184: *Ieremias, siue, de actione, aut minutioribus ritibus*. It is the edition also used by Vossius (see above n. 15). Raphelengius was directly involved in the revision of the several versions for the *Biblia Sacra*, and perhaps can be identified with the 'interpres noster' alluded to by Arias Montano in *Liber Ieremiae* (pp. 8,21). The strong interest of the Dutch and German Calvinist intellectuals in Arias Montano is also evidenced in the re-edition, under Konrad Rittershausen's editorship, of *David, virtutis exercitissimae probatum Deo spectaculum* [...] (Frankfurt/M. 1597). On the importance of the Calvinistic element in the cult of Irenism in Antwerp, see, apart from Reker, Paul J. Hauben, 'Marcus Pérez and Marrano Calvinism in the Dutch Revolt and the Reformation', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIX (1967), pp. 121-133.

<sup>19</sup> For the historical and political context surrounding Althusius see the recent work by K.-W. Dahm, W. Krawietz, D. Wyduckel (eds.), *Politische Theorie des Johannes Althusius* (Berlin, 1988), in which however there is lit-

to a thorough rethinking of the contents and ends of each individual discipline. Moreover, Althusius imitates the treatises of Giovanni della Casa and of Stefano Guazzo, wanting to offer something that corresponds to the Italian books on behaviour like *Il Galateo* (1558) or *La Civil Conversatione* (1574). The discipline engaged by a dual interest of this kind is that of ethics, which in future is not to be a matter of disputing over the right and the wrong, virtues and vices, but of deciding upon the forms of human behaviour most consonant with the demands of 'decorum' in social relations. And as an ethics of social forms ('ethica ceremonialis'<sup>20</sup>), civil conversation takes on the role that the most radical Ramism contested in ancient rhetoric (Aristotelian or Cicero-nian), namely that of 'actio'. So it is that according to Althusius 'actio' cannot be what classical antiquity wrongly claimed it was, the finishing touch given to public speech; it manifests itself only as an expression of the relationship between equal and different parties: the figure of the rhetorician thus splits into the writer/stylist (inheritor of elocution), as opposed to the man who is necessarily tied to other men by means of voice, gesture and behaviour of the body in general. Hence the renewed need to define what is spontaneous and natural gesture and what is acquired gesture. And since Althusius, although prompted by Italian models, filters his own social model through the 'politia Judaeorum' that emanates from the decalogue, he predictably finds in repertoires like that of Arias Montano the ornament most suitable for outlining his own ethico-social ideal, which seems to be intended to follow the lines of the biblical ideal. What is more, the German Calvinist re-unites what the Spanish scholar had in the end left unconnected: the categories conceived

the discussion in P.-L. Weinacht's contribution of the work on ethics published by Althusius in 1601 and reprinted, expanded, ten years later (Hanau, 1611). This includes, in the introductory section (pp. 9-25), an involved debate on the role and competence of the sciences, with references to Ramus and other Calvinist thinkers.

<sup>20</sup> See, by the present author, the article '«Ethica ceremonialis»: Johannes Althusius' Ethik von 1601 zwischen Bibel und profanem Leben', *Euphorion*, 86 (1992), pp. 375-393.

as the basis for a more demanding classification and the material as actually presented, as we saw, merely following the order of succession of the parts of the body, from head to toe. In particular Althusius applies the dichotomy 'gestus insiti' / 'gestus adsumpti' (indisputably derived from the *Liber Ieremiae*: 'naturae vi cogente' and 'ex voluntate, studio & cogitatione atque imitatione') to the gestures that he also draws from Arias Montano (some of them from *Liber Ioseph*) with exactly the same references to the Bible. For his own part he adds a specification as to whether they are gestures of someone who does not speak, and therefore eloquent to the highest degree according to Cicero's famous phrase 'muta eloquentia' (*De Oratore*, III,59,222). Lastly, a further addition is that of precepts of elementary good manners taken from certain ancient writers, from Erasmus and from the Italians, but which cannot as yet be described as gestures properly speaking<sup>21</sup>.

It would be worthwhile studying the outcome of Althusius' operations, grafting together these heterogeneous sources and applying the rather hard-to-maintain distinction between natural and acquired gestures. But in this context, and in order to reach a conclusion, it may be more fruitful to reflect a moment longer on the unusual peregrinations of Arias Montano's 'sermo corporis'. With the inducement of the authority of classical rhetoric and of his intention of presenting the biblical text in a Catholic framework, he arrives at a Protestant model of ceremonial ethics that has reached the point of proposing itself as a replacement for the classical model of rhetoric. The feeling that public speech-making cannot be relied upon gives rise to a re-activation of

<sup>21</sup> Apart from the distinction between natural gestures and acquired gestures, Althusius also applies that between gestures of the single parts and those of the whole body, already directly employed by Arias Montano. The material on gesture is dealt with in Chapters VII-XI of the first book, dedicated to a common ethics of universal validity. Between the natural gestures and the conventional ones Althusius inserts his discussion of clothes (Ch. X). Certain gestures appear both as natural and as conventional. The 'gestus & habitus adsumpti' are an invitation to remember the habits of various peoples, but always with a clear preference for the Jews.

gesture, with man positioned inside a network of interpersonal relations, all construed in accordance with forms largely drawn from biblical sources. Nor is the subsequent story of Arias Montano's work over with the episode of Johannes Althusius' *Civilis Conversationis Libri Duo*, which was a very important book although there were no printings after 1650. The great encyclopedist Johann Heinrich Alsted restores ethics as a part of moral philosophy or practical philosophy in obvious, though restrained, polemic against his venerated master Johannes Althusius, but he too cannot do less than consider 'civilitas' within it, for which purpose he borrows many passages from *Civilis Conversationis Libri Duo* concerning gesture<sup>22</sup>. Except that by decanting Althusius into the *Encyclopaedia* Alsted also brings about at the same time a transference, albeit indirect, of bits of the *Liber Ieremiae* — enough for Arias Montano's definitions to still be recognisable after passing through this additional filter. A good deal else is added in Alsted to fill out a model of good and elegant behaviour, but the original division is very definitely preserved, with its distinction based on 'gestus insiti' and 'gestus adsumpti', of the individual parts of the body and of the body as a whole. One does not have to work hard to uncover the pattern of the original version underlying the variations present in Alsted's text as the last stage of a long and undeclared process of appropriation. We encounter, for example, a more clear-cut distinction ('Collum erectum indicat libertatem vel superbiam: curvum & depressum servitatem & obedientiam: extentum arrogantiam') where Arias Montano had been more synthetic ('Collum erectum aut extentum, libertatem nonnunquam, interdum arrogantiam & insolentiam libertatis, & ingenuitatis aemulam significat', p. 10); at times it is a matter of minimal variations (e.g. *Liber Ieremiae*, p. 10: 'In cubitum [Alsted: '&

<sup>22</sup> See J.H. Alsted, *Encyclopaedia*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe 1630 mit einem Vorwort von W. Schmidt-Biggemann und einer Bibliographie von J. Jungmayr, Bd. 3 (Stuttgart-Bad Cannstatt 1990), pp. 1331-1335. Alsted intends to imitate 'Erasmus, Guazzium, Galatæum, & Althusium, præstantissimos hujus artis scriptores' (p. 1331).

humerum'] recumbere, est immorantium, & familiariter secureque agentium'); at other times Althusius' and Alsted's corrections are more notable and, apparently, made after due consideration, though the meaning of the gesture does not change (*Liber Ieremiae*, p. 13: Femur siue coxam ferire, eorum est, qui sese deceptos, aut aliâs [Althusius and Alsted: 'alios'] errantes agnoscunt')<sup>23</sup>.

With this hidden survival, of which the seventeenth-century reader was certainly unaware (proving the usefulness of conscientious philological research), the *Liber Ieremiae* makes up for the rather inauspicious fate it had met with initially. The road from the culture of the Catholic Counter-Reformation to the ethical/political programmes of Rhenish Calvinism was long and short at the same time, a sign of the enormous contradictoriness of a restless age. Becoming a part of a prestigious encyclopedia, Arias Montano ultimately, though anonymously, joined forces with that northern European intellectual amalgamation of the late Renaissance that had so much fascinated him on his arrival in Flanders.

(Translated from Italian by Jonathan Benison)

<sup>23</sup> *Encyclopaedia*, p. 1332, c.f. *Civilis Conversationis Libri Duo*, p. 138 ('Collum erectum'); p. 139 ('cubitum'); p. 144 ('femur').

ZUR POETOLOGIE DES TANZES  
BEI GOETHE UND PAUL VALÉRY

VON  
HELMUT MOYSICH  
Waterloo

Die vergleichende Studie der Analogie-Bildungen von Tanz, Musik, Poesie und bildender Kunst in Goethes Schriften zeigt, daß der Tanz eine — im wörtlichen Sinne — vorbildliche Stellung innerhalb Goethes produktionsästhetischer Metaphorik einnimmt.

Der Tanz ist in seiner ästhetischen Bedeutung für Goethe mit der bildenden Kunst zu vergleichen. Wenn Goethe in seiner «Konfession des Verfassers» der *Farbenlehre*<sup>1</sup> seine Hinwendung zur bildenden Kunst damit erklärt, daß er in Hinblick auf «Konzeption» sowie «Technik des rhythmischen und prosaischen Styls» nach einer «Vergleichung» «außerhalb der Dichtkunst» suchte, so ist dies analog auch auf seine unsystematischeren Hinweise zum Tanz anzuwenden (M 10, 903). Einen synoptischen Bezugsrahmen für die poetologische Stellung Goethes verstreuter Tanz-Notate bieten die im Mai 1799 zusammen mit Schiller entworfenen Schemata «Über den Dilettantismus»<sup>2</sup>, in denen

<sup>1</sup> Die Abkürzungen B, H, M, VC und VO, gefolgt von Bandangabe und Seitenzahl, verweisen auf folgende Ausgaben: B = *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bdn., Hamburg 1965; H = *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bdn.; M = *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, München Ausgabe*, 21 Bdn., München 1985; VC = *Paul Valéry, Cahiers*, Pléiade Ausgabe in 2 Bdn., Paris 1974; VO = *Paul Valéry, Oevres*, Pléiade Ausgabe in 2 Bdn.

<sup>2</sup> Jetzt gut erschlossen und zugänglich gemacht in Band 6.2 der neuen Münchner Ausgabe, S. 151-177.

weitgefächert «Zeichnung», «Tanz», «Baukunst», «Musik», «Gartenkunst», «Poesie» und «Schauspielkunst» nach Grad des Objektiven und Subjektiven sowie nach «Nutzen» und «Schaden» «fürs Subjekt» und «fürs Ganze» der Gesellschaft klassifiziert und verglichen werden (M 6.2, 154-173).

In den kurzen, unausgeführten Erläuterungen zu den tabellarischen Schemata erscheint der Tanz als subjektive Kunst in einer Reihe mit Musik und Poesie: «Wo das Subjektive für sich allein schon viel bedeutet, muß der Dilettant sich dem Künstler nähern z.B. Tanz, Musik, schöne Sprache, lyrische Poesie» (M 6.2, 174). Von poetologischer Bedeutung sind insbesondere zwei aufeinander bezogene «Nutzen» des Tanzes. Da ist zunächst der Rhythmus als Vergleichsmoment zwischen Tanz und Poesie. So notiert Goethe im Schema zum Tanz als Vorteile «Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen» (M 6.2, 158). Im Schema zur lyrischen «Poesie» heißt es analog: «Ausbildung des Sinns für das Rhythmische» (M 6.2, 168).

Unmittelbar im Anschluß an den Eintrag zum Rhythmus im Tanzschema notiert Goethe dann in aller Formelhaftigkeit: «Bedeutsamkeit, ästhetische, der Bewegungen» (M 6.2, 158). Die ästhetische Bedeutsamkeit des Tanzes, die im folgenden an Goethes verstreuten Tanznotaten entwickelt werden soll, läßt sich synoptisch als fundamental-poetologisches Gleichnis für die Bewegung künstlerischen Schaffens, wie umgekehrt, für das künstlerische Hervorbringen von Bewegung bestimmen — innerhalb einer Produktionsästhetik, in der Rezeptivität und Produktivität zusammenfallen.

Das Gleichnis des Tanzes kann dabei als choreographische Antwort auf Goethes Suche nach Formeln gelten, «um wenigstens gleichnisweise» «Wesen» «beizukommen», wie es in der «Schlußbetrachtung über Sprache und Terminologie» der *Farbenlehre* heißt, «welche an die Erfahrung nur herantreten und die man mehr Tätigkeiten als Gegenstände nennen kann, dergleichen im Reiche der Naturlehre immerfort in Bewegung sind. Sie lassen sich nicht festhalten, und doch soll man von ihnen reden» (M 10, 226).

Auf die analogische Bedeutung der Musik in Goethes Betrachtungen zur Architektur ist vereinzelt im Anschluß an

Goethes Bezeichnung der Architektur als eine «verstummte Tonkunst» (H 12, 474) hingewiesen worden<sup>3</sup>. Der Tanz läßt sich implizit als Analogon zum Rhythmus als der Verbindung von Architektur und Musik bestimmen. Dieser Zusammenhang ist deutlich in einer Reflexion Goethes von 1827 abzulesen, die den Architekten einer gut gebauten Stadt mit Orpheus vergleicht, der «durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete» (H 12, 474). Was die Verbindung von Architektur und Musik herstellt, ist der Rhythmus, wenn es heißt, daß sich die von Orpheus' Tönen «ergriffenen [...] Felssteine [...] sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden» anordnen (H 12, 720). Daß mit dem Rhythmus hier auch der Tanz mitzudenken ist, hat Jost Trief angedeutet, wenn er die ausgrenzende «Heigung» des Tanzes in der Raumbildung des Marktplatzes wiederkehren sieht, dessen «rundumgreifende» Gebäude sich tanzhaft fügen<sup>4</sup>.

Auf welche Weise Musik und mimische Tanzkunst als genuine Raumschöpfungen in Goethes Reflexionen aufs intimste analogisch verbunden sind, wird in einer Skizze von Paul Valéry deutlich, der als kongenialer Leser Goethes sich eingehend mit der Analogie von Musik und bildender Kunst beschäftigte:

La musique n'est que construction, ébauches, modelé, point de figure comme si on ne conservait d'une sculpture que la pantomime des actes du sculpteur dont la glaise aurait disparu — tandis que la glaise demeure et se faconne jusqu'à une limite finie — les actes disparaissant (VC 2, 969 f.).

Was dieser Analogbestimmung von Musik und bildender Kunst zugrundeliegt, ist Valérys produktionsästhetisches

<sup>3</sup> Siehe H. von Einem, *Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst*, in: «Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins», n. 81-83, 1977-79, pp. 103-116. Zur grundsätzlichen Bedeutung der Architektur als «primogenitura» für Goethe mit weiteren Literatur-Hinweisen, siehe Maria Fancelli, *Per un'idea dell'architettura in Goethe*, in «A.I.O.N. Studi Tedeschi», XXX, n. 1-3, (1987), S. 257-277.

<sup>4</sup> Siehe J. Trier, *Clemenswerth*, in: «Westfalen, Hefte für Geschichte und Volkskunde», 27, 1948, Heft 1, S. 58 f. [zitiert nach H 12, 720].

Credo, das «les arts en tant qu'actes» begreift, als Akte, deren Spuren in jedem Kunstwerk erhalten bleiben: «Chacun des arts conserve une partie des actes générateurs» (VC 2, 970). Eine Skulptur, wie Kunstwerke allgemein, in produktionsästhetischer Perspektive als Fixation schöpferischer Akte zu betrachten, ist Valéry und Goethe gemeinsam. Valérys Rückführung einer Skulptur auf die Pantomime der Schaffensakte des Bildhauers ist analog auch Goethes Rückbindung aller «bildenden Künste» auf die «mimische Tanzkunst» unterzulegen. Im Prozeß seiner Schaffensakte gesehen wird der Bildhauer und implizite der Architekt zum mimischen Tänzer oder zu Orpheus. Tänzer wie Sänger sind Gestalt, figurative Verdichtungen der *actes générateurs*.

Wie sehr für Goethe Kunstwahrnehmung partizipierende, virtuell nachbildende Vergegenwärtigung der im Kunstwerk aufbewahrten *actes générateurs* bedeutet, zeigt sich prototypisch im achten Kapitel des zweiten Buches in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Dort werden die bildenden Künstler, Maler wie Zeichner einer Künstlerkolonie, die zunächst mit der «Nachbildung» eines Skulptur-Modells beauftragt wurden, schließlich vom «Vorsteher» aufgefordert, das Fixierte qua evokativer Rede wieder zu verflüssigen:

Wer wäre denn hier, der uns in Gegenwart dieses stationären Werkes mit trefflichen Worten die Einbildungskraft dergestalt erregte, daß alles, was wir hier fixiert sehen, wieder flüssig würde, ohne seinen Charakter zu verlieren, damit wir uns überzeugen, das, was der Künstler hier festgehalten, sei auch das Würdigste (H 8, 254)?

Daß die evokative Wahrnehmung, oder genauer, Vergegenwärtigung, hier auf das Wesentliche des Werkes, die festgehaltene Bewegung — der *actes générateurs* wie der der gebildeten Gegenstände — abzielt, läßt sich schon an der Bezeichnung des «stationären» ablesen, was Goethe an anderer Stelle mit dem «Beweglich-Unbeweglichen» gleichsetzt<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> So im 1812 erschienenen *Sendschreiben des Herrn Geheimen Rats von Goethe an den Herrn Rat und Direktor Sickler über dessen neu entdecktes Griechisches Grabmal bei Cumae*, Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkaus-*

Der Modus dieser Vergegenwärtigung ist nicht der einer «Beschreibung», sondern eher der magischen Partizipation. So steigert sich der zunächst «ruhige Vortrag» des vorgetretenen «Jüngling» — ein offenes Dichter-Altérego Wilhelms — «worin er das gegenwärtige Kunstwerk nur zu beschreiben schien», zu einer das Modell belebenden «Deklamation», was den entzückten Wilhelm schließlich ausrufen läßt: «Wer will sich hier noch enthalten, zum eigentlichen Gesang und zum rhythmischen Lied überzugehen!» (H 8, 254). Gesang und rhythmisches Lied modulieren und fallen hier in eben den Grenzbereich evokativer Kunstwahrnehmung, der schon in den genannten Reflexionen mit «mimische[r] Tanzkunst» und dem «belebenden» Gesang Orpheus' markiert wurde. Es ist ein Grenzbereich, den der entzückte Wilhelm deshalb angehalten wird, nicht zu überschreiten, da er andernfalls, wie es von der mimischen Tanzkunst heißt, «alle bildenden Künste zugrunde richten» würde (H 12, 475).

Goethe entwickelt hier implizite eine produktionszentrierte, magische Kunstauffassung, in der Rezeption und Reproduktion zusammenfallen. Rezeption als Nachbildung der Bewegungen der *actes générateurs* läßt sich in ihrer metaphorischen Gestalt *mimischer Tanzkunst* als ein mimetisches Verhalten deuten, als — in den Worten Adornos — «nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten»<sup>6</sup>. Mimische Tanzkunst als Metapher mimetischer, magischer Rezeption innerviert in diesem Sinne das im stationären Kunstwerk bewahrte, magische Moment seiner *actes générateurs*. Der Begriff ästhetischer Innervation, wie er sich bei Adorno im Anschluß an Freud und Nietzsche formuliert findet<sup>7</sup>, markiert dabei sinnfällig die Dynamisierung und kinetische Ausweitung einer auf manipuliertes Sehen beschränkten Rezeption, wie sie Goethe exemplarisch in seinem Aufsatz «Über Laokoon»

*gabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich 1965, Bd. 13, S. 629. Im folgenden zitiert als *Ged.*

<sup>6</sup> Siehe Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, Frankfurt/M., Band 7, S. 86f.

<sup>7</sup> Vgl. ebda., S. 96.

formulierte, wo die Vergegenwärtigung des im Marmor fixierten Bewegungsmoments durch Öffnen und Schließen der Augen erreicht werden soll (*H* 12, 59 f.)<sup>8</sup>. Dabei deutet sich im angeratenen Schließen der Augen eine Verlagerung der Augensinn-zentrierten Wahrnehmung auf die Vergegenwärtigung durch den Bewegungssinn des gesamten Körpers an, eine Verlagerung, die Goethe in seinem Aufsatz *Baukunst* zur Forderung radikalisiert, ein «wohlgebautes Haus» sollte eine «angenehme Empfindung [...] bei jemand erregen können», der «mit verbundenen Augen» hindurchgeführt wird (*H* 12, 36).

Konnte in der Reflexion über die mimische Tanzkunst auf deren Vor-bildlichkeit für alle bildenden Künste implizit rückgeschlossen werden, so erhebt Goethe in *Baukunst* den Tanz explizit zur maßgebenden Modell-Erfahrung gelungener, das heißt körpergemäßer Baukunst:

Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten Acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen; eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurchführen (*H* 12, 36).

Wie neu Goethes auf den ganzen Körper bezogene Bestimmung der Baukunst ist, hat Herbert v. Einem überzeugend herausgestellt<sup>9</sup>. Ausgehend von der Vor-bildlichkeit der Tanzbewegung «nach gewissen Gesetzen» läßt sich die Baukunst analog zur Bestimmung als «erstarrte[r] Musik» in oben genannter Reflexion hier als fixierte Figur eben der

<sup>8</sup> Vgl. dazu Inka Mülder-Bach, *Bild und Bewegung: Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon*, in «DVjs» 1, (1992), S. 1f. I. M.-B. stellt Goethes «Provokation» heraus, «die Bewegungs-Intention' [...] der Skulptur durch eine gezielte Manipulation des physiologischen Sehvermögens zu fassen». Ihr Kommentar bleibt dabei auf die Aufarbeitung des Traditionszusammenhangs beschränkt ohne auf die hier interessierenden produktionsästhetischen Implikationen einzugehen.

<sup>9</sup> Vgl. von Einem, *Goethe-Studien*, München 1972, S. 104.

Gesetze beschreiben, die den Tanz zur «angenehme[n] Empfindung» machen. Psychologisch begründet, erweist sich der Tanz angenehm, weil er Goethes konstitutiv anarchische Erregbarkeit in Gesetze bannt, produktiv verfügbar macht. Hierin liegt der Wert begründet, den Goethe der Architektur wie aller bildenden Kunst beimißt; insofern sie sich eben als gesteigerte Fixierung in der Tanzmetapher verdichteter, flüchtiger Bewegungszustände begreifen läßt. Daß der hier in der Figur des Tanzes gefaßte, körperliche Bewegungssinn in seiner Bestimmung als Maß für gelungene Baukunst zugleich mimetische Nach-Bildung ihrer *actes générateurs* bedeutet, wird besonders deutlich in Goethes Aufzeichnungen zu den Tempelruinen von Pästum in der *Italienischen Reise*. Dort vollzieht der körperliche Bewegungssinn den Schaffensvorgang in eben der belebenden Weise nach, in der die zum Gesang sich steigernde «Dichtkunst» in den *Wanderjahren* das stationäre Skulpturmodell *verflüssigte*. Komplementär zum Gesang, der in den *Wanderjahren* jede «Beschreibung» übersteigt und sich als dem «stationären» Werk gemäßen Modus mimetischen Nachvollzugs erweist, heißt es in der *Italienischen Reise*, daß sich von den Tempelresten

durch Abbildung kein Begriff geben läßt. [...] nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf (*H* 11, 220).

Die hier behandelten Belege zur Bau- und bildenden Kunst verweisen analogisch aufeinander und sind komparabel insofern Goethe seine Gedanken zur Architektur zunächst am Konzept der Plastik entwickelt. So schreibt Goethe zu den zunächst als «furchtbar» wahrgenommenen «Säulenmassen» von Pästum, daß er sich mit ihnen «befreundet[e]», indem er sich «den strengen Stil der Plastik» vergegenwärtigte». Baukunst läßt sich für Goethe als erweiterte Plastik verstehen. In dieser Perspektive moduliert die magisch-partizipative Kunstwahrnehmung, wie sie sich in Goethes Anleitung ausdrückt, daß man den Tempeln das eigentliche Leben mitteilt, «nur wenn man sich um sie her, durch sie

durch bewegt», die partizipierende «Dichtkunst» des Jüngling in den *Wanderjahren*, der «sich in die Mitte der Handlung» «tauchte», derart «daß wirklich die starre Gruppe sich um ihre Achse zu bewegen [...] schien» (H 8, 254).

Agens und Maß dieser magischen Partizipation ist jeweils der Bewegungssinn des Körpers. Was Goethe in der *Italienischen Reise* als virtueller Architekt in Pästum reflektiert, wird in den *Wanderjahren* als mustergültig für die «Dichtkunst» des «Jüngling», dem Dichter-Alterego Wilhelms, reklamiert und versucht qua Erregung der «Einbildungskraft» einzuholen. *Sich in die Mitte der Handlung der Skulptur tauchen, die Mitteilung des eigentlichen Lebens im Durchgang durch den Tempel* — beides sind Ausdrucksformen mimetischer Partizipation, die der Selbstverständigung Goethes als eines in vergegenwärtigender Rezeption produktiven Künstlers dienen. Das imaginäre *in die Mitte der Handlung tauchen* ist Bedingung mimetischer Nachbildung des originären Schaffensvorgangs, weil es Goethe um Vergegenwärtigung des im Kunstwerk festgehaltenen *eigentlichen Lebens* geht. *In die Mitte tauchen* hat — fundamentalpoetisch — das Ziel, den Lebenskern des Kunstwerks, die ursprünglichen, produktiven Erregungszustände, die Goethe wiederholt als «gewaltsame Stellungen»<sup>10</sup> bildnerischer Gegenstände thematisiert, partizipativ aus dem Erregungsraum des eigenen Körpers in der Vergegenwärtigung der *actes générateurs* nachzubilden.

Die Modernität dieser Rezeptionsform einer aus dem Körperraum des Wahrnehmenden erfolgenden Vergegenwärtigung hat Walter Benjamin in seinem *Passagenwerk* am Gegensatz von «Vergegenwärtigung» als eines Empfangens «großer vergangner Dinge [...] in unserm Raum» zur traditionellen «Einfühlung» verdeutlicht<sup>11</sup>. Dabei ist zu vermuten,

<sup>10</sup> So in den *Wanderjahren* (H 8, 253) und im Aufsatz zum *Grabmal bei Cumae* (Ged 628), der sinnfälligerweise als erklärtes «Gedicht zu einem Gedicht» die fixierten «gewaltsamen Stellungen [einer bacchischen Tänzerin], durch welche wir von lebenden Tänzerinnen so höflich ergötzt werden» partizipativ zu rekonstruieren versucht.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt/m. 1983, Bd. 2, S. 1014f.

daß Benjamins Erwähnung der Tempel von Paestum als Beispiel eines «'Moderne'[n] [...] das die Menschen leiblich betrifft» auf die Lektüre von Goethes Paestum-Erlebnis in der *Italienischen Reise* zurückgeht:

Die wahre Methode die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist: sie in unserm Raum (nicht uns im ihren) vorzustellen. [...] Es ist auch der Anblick großer vergangner Dinge — Kathedrale von Chartres, Tempel von Pästum — in Wahrheit ein sie in unserm Raum empfangen (nicht Einfühlung in ihre Erbauer oder Priester). Nicht wir versetzen uns in sie: sie treten in unser Leben<sup>12</sup>.

Die Affinität von Benjamins Konzept der Vergegenwärtigung zu Goethes Darstellung körperlicher Raumerfahrung in Pästum erscheint umso begründeter, denkt man an Goethes 1796 in einem Brief an J. H. Meyer auftauchende Forderung, «die Sachen in sich und nicht, wie unsere lieben Landsleute, sich nur in den Sachen zu sehen» (B 2, 216f.). Diese gegen den romantisch-idealistischen Zeitgeist gerichtete und im Anschluß an die intensive Beschäftigung mit Cellini entwickelte Rezeptionsformel mag nicht zuletzt auch auf Goethes neue italienische Raumerfahrungen, wie sie sich prototypisch in Pästum äußern, zurückzuführen sein. In Pästum verläßt Goethe den Rahmen architekturtheoretischer Überlieferung und entdeckt den eigenen Körper als neuen, mit den Worten Benjamins, «dem Menschenleben adäquaten, ihm sinnfälligen Maßstab»<sup>13</sup>. Von hier kann die mimetische Partizipation, wie sie sich ausdrückt in der *Mitteilung des eigentlichen Lebens an die Tempelruinen* durch die Bewegung «durch sie durch», genauer bestimmt werden als eine gleichsam osmotische Assimilation und Manifestation. Assimilation als Empfangen des *eigentlichen Lebens* — wie es in den stationären Ruinen bewahrt ist — im Raum der eigenen Körperbewegung und Rück-Manifestation des vom eigenen inneren Leben Assimilierten an die Ruinen. Das *eigentliche Leben* ist demnach ein doppeltes; nur in der Assimilation und

<sup>12</sup> Ebda.

<sup>13</sup> Ebda., S. 1015.



Manifestation umfassenden Anbildung des eigenen *Lebens* — in seiner Ausdrucksform als Körperbewegung — an das *Leben*, «welches der Baumeister beabsichtigte» und wie es stationär bewahrt ist, kann es für Goethe adäquat rezipiert werden. In dieser doppelten Bewegung verschmelzen das *Herausfühlen* des *eigentlichen Lebens* mit der Mitteilung desselben zu einer mimetischen Partizipation, in der Nachbildung des vom Baumeister *Hineingeschafften* kinetische Anbildung bedeutet: «nur wenn man sich um sie her, durch sie durch bewegt, teilt man ihnen das eigentliche Leben mit; man fühlt es wieder aus ihnen heraus, welches der Baumeister beabsichtigte, ja hineinschuf» (H 11, 220). In diesem Synergismus mittelender Assimilation wird Goethe selbst zum virtuellen Architekten. Die *Lebens-Mitteilung* an die Ruinen bildet nach, was in den *Wanderjahren* den bildenden Künstler auszeichnet, wenn es heißt, er müsse «in der Außenwelt leben und sein Inneres gleichsam unbewußt an und in dem Auswendigen manifestieren» (H 8, 251). Hierin liegt Goethes Favorisierung der Bau-, wie der bildenden Kunst als vorbildlich für sein eigenes dichterisches Schaffen begründet<sup>14</sup>; insofern beide Kunstformen das innere Leben stationär in äußerlicher Manifestation gegenwärtig festhalten. Gerade diese Qualität reklamiert Goethe in den «Betrachtungen im Sinne der Wanderer» in den *Wanderjahren* als das Höchste dichterischer Darstellung: «Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn [...] ihre Schilderungen [...] dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich»; und minderwertig ist die Poesie, «die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Äußeres zu verkörpern, oder ohne das Äußere durch das Innere durchfühlen zu lassen [...]» (H 8, 294).

Liest man Goethes analogisierende Betrachtungen zu bildender, Bau- und Dichtkunst als Palimpsest, so versinnbildlicht der Tanz — wie im *Baukunst*-Aufsatz vorkommend — zum einen die Körperlichkeit der Rezeption im Prozeß des

<sup>14</sup> So z.B. im Brief an Schiller, April 1797, B 2, 261.

«teilhaftig»-Werdens (H 12, 474) und zum anderen die äußerliche Verkörperung *inneren Lebens* in der kinetischen Manifestation ans *Auswendige*. Die von Architektur und Skulptur bezeichneten Räume lassen sich somit als *stationäre* Bewegungsfiguren des Tanzes bestimmen.

Als poetologische Metapher figuriert der Tanz die dichterische Transmutation bildnerischer Räume, die Goethe in den *Wanderjahren* exemplarisch beschreibt als Verflüssigung des in der Skulptur Fixierten qua *Erregung* der *Einbildungskraft*. «Gli spazî sono fatti vivere e morire a misura di gesti»<sup>15</sup>, schreibt Ferruccio Masini treffend zur Transmutationsfunktion des Tanzes. Die Transmutation macht sichtbar für den Augensinn, wahrnehmbar für den Bewegungssinn, was das im *stationären* Kunstwerk bewahrte *eigentliche Leben* ausmacht. Goethe faßt es exemplarisch in der Ausdrucksform der «gewaltsamen Stellungen»<sup>16</sup>, die als Analoga zu den fixierten «vorübergehende[n] Moment[en]» der «Übergänge eines Zustandes in den andern» (H 12, 60,62) in *Über Laokoon* zu verstehen sind.

Der Tanz als poetologische Metapher für die Rezeptionsform *Vergegenwärtigung* figuriert eben diese Übergangs-Augenblicke. In der Figuration des Tanzes wird die Entfaltung dessen sichtbar, worauf es Goethe prototypisch in *Über Laokoon* ankommt: die in den Augenblicken bewahrte Gleichzeitigkeit von «sinnliche[r] Ursache» und «sinnliche[r] Wirkung» (H 12, 61).

Als Figuration dieser sich in ihren Wirkungsformen zugleich sichtbar machenden Augenblicke ist der Tanz von Valéry in *L'âme et la danse* kongenial mit der Formel bezeichnet: «L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant» (VO 2, 172).

Die Komplexität der so gefaßten Tanz-Metapher, in der «sinnliche Ursache» und «sinnliche Wirkung» in einer Bewegungsfigur zusammenschmelzen, ist in Goethes, oben zitierter Reflexion zur mimischen Tanzkunst bei dem von ihr

<sup>15</sup> Siehe Ferruccio Masini, *La danza e il vortice*, in ders., *La via eccentrica*, Casale Monferrato 1986, S. 103.

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 8.

bewirkten «Sinnenreiz» mitzudenken. Daß Goethes Verhältnis zur Tanzkunst gespalten ist, zeigt sich bei aller impliziten Vor-Bildlichkeit in Goethes aufatmendem Kommentar, «glücklicherweise» sei «der Sinnenreiz, den sie bewirkt, so flüchtig» (H 12, 475). Lassen sich Valéry's Ausführungen zum Tanz als Explikation des bei Goethe nur verstreut skizzierten lesen, so ist bei aller Affinität nicht zu vergessen, daß es Goethe, ungleich stärker als Valéry, darum geht, den augenblicklichen *Sinnenreiz* zu fixieren. Das gerade bestimmt seine Bewunderung der bildenden Künste. Goethe ist fasziniert und beunruhigt zugleich von unmittelbar sich aufdrängenden Sinnenreizen, von den in ihnen bewahrten «gewalt-samen Stellungen». Wirken läßt Goethe diese nur, wenn er sie «assimilieren» kann. Und das bedeutet «bändigen und modifizieren», wie es formelhaft in einer Reflexion *Aus Makariens Archiv* heißt (H 8, 474). Ein beispielhaftes Indiz für eine gelungene Assimilation ist die «angenehme Empfindung», die Goethe vom «Tanze nach gewissen Gesetzen» (H 12, 36) ableitet und zugleich als Maß gelungener Baukunst ausgibt. Dabei zeigen die «gewissen Gesetze» den Grad der Bändigung an.

Eingedenk dieser Einschränkungen skizziert Goethe bereits die Umriss eines physiologischen, Rezeption und Produktion kurzschließenden Wirkungskonzepts, wie es Nietzsche später in die prägnante Formel fassen sollte: «die Wirkung der Kunstwerke ist die Erregung des kunstschaffenden Zustandes»<sup>17</sup>.

Der Tanz figuriert den Prozeß dieser Zustandserregung, wobei die Erregung als eine mimetische Abfolge von eben den Zustandsübergängen zu fassen ist, die Goethe in *Über Laokoon* als «höchste[n] pathetische[n] Ausdruck» (H 12, 62) bildender Kunst beschreibt. Mit Paul Valéry, dessen Ausführungen zum Tanz als poetologischer Metapher an Nietzsches

<sup>17</sup> Nietzsche Friedrich, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 13, S. 241.

Kunst-Physiologie anschließen<sup>18</sup>, läßt sich dieser Erregungs-zustand als Resonanz-Zustand bestimmen, als «état [...] de résonance» (VO 2, 1317) korrespondierender «sensations d'énergie» (VO 1, 1399). Im Aufsatz *Philosophie de la danse* ist dieser Resonanzzustand, analog zu Goethes *eigentlichem Leben*, in einem *inneren Leben* begriffen, als dessen mögliche Äußerungsform Valéry wiederum ausdrücklich den Tanz nennt; den Tanz als «une manière de *vie intérieure*, en donnant à présent, à ce terme de psychologie, un sens nouveau où la physiologie domine» (VO 1, 1399). Aus dieser neuen, physiologischen Sicht faßt Valéry Rezeption als produktions-ästhetische Innervation.

So wird die der Resonanz inhärente Wirkintentionalität vom Rezipienten als *virtueller Tanz* innerviert: «Cette résonance [...] se communique: une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes» (VO 1, 1399f.)!

Als exemplarische Form produktionsästhetischer Innervation, als «*action qui produit l'œuvre*, ou bien qui la manifeste» (VO 1, 1400), bescheinigt Valéry dem Tanz — in auffallender Affinität zu Goethe — Modellcharakter für alle Künste, insbesondere für die Poesie. So ist das Ziel eines Gedichts als Akt, «comme la danse, [...] de créer un état» (VO 1, 1400), einen Zustand, den Valéry an anderer Stelle, im Aufsatz *Autour de Corot*, wirkungs- und zugleich produktionsästhetisch, als einen von *Erfindung durch Emotion geprägten kennzeichnet* — ein «*état d'invention par l'émotion*» (VO 2, 1317).

Wie für Valéry hatte der Tanz auch schon für Goethe die poetologische Bedeutung, «Erfindung» in ihren physiologisch-kinetischen Momenten von Zustands-Übergängen zu figurieren. Der in Goethes poetologischer Metaphorik noch die gesamte Lebenswirklichkeit umfassende, magische Hintergrund hat sich bei Valéry jedoch artistisch zugespitzt im

<sup>18</sup> Vgl. z. B. Valéry's Wertschätzung Nietzsches als «armé de philologie et de physiologie combinées» (VO 1, 1781). Siehe auch F. Masini's Hinweis auf die Nähe Valéry's zu Nietzsche in Valéry's Dialog *L'âme et la danse*, in F. Masini, a.a.O., S. 100.

Sinne der *poésie pure*<sup>19</sup>. Tanz als Figuration poetischer «Erfindung» ist für Goethe im magischen Sinne «eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung» (H 12, 414). Eine Offenbarung, die, als Tanzfiguration gefaßt, Sichtbarmachung bewegten, *eigentlichen Lebens* bedeutet.

Aber dabei muß Goethe bald entsagen. Ungleich Valéry, der in «l'âme et la danse» seine die Poesie verkörpernde Tänzerin «Athikté» sich in einer letzten Wirbel-Figur, sprich purer Metapher, verlieren läßt, um die *reine Bewegung* freizusetzen (VO 2, 173, 174, 176), ist Goethe in den *Wanderjahren* streng darauf bedacht, daß die dichterische Nachbildung des in der Skulptur Fixierten sich nicht analog zum Tanz in einem «rhythmischen Lied» verflüchtigt. Denn das würde «alle bildenden Künste zugrunde richten», wie es in der Reflexion zur mimischen Tanzkunst heißt. So wird schließlich die *Verflüssigung* (H 8, 254) in einen «würdig[e]n Gesang», gebannt, in dem «des Lebens heitre Rose/ [...] von geheimem Leben/Offenbaren Sinn erregt» (H 8,255f.).

<sup>19</sup> Zum magischen Hintergrund bei Goethe als «Aufladung mit der Bedeutung einer dem Wesen der Dinge unmittelbar Ausdruck verschaffenden Signatur» und zu Valérys magischem Text-Konzept, das sich an Goethes *Faust* anknüpfen läßt, vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M., <sup>2</sup>1983, S. 230, 311.

### DIE UMGEKEHRTE ARABESKE.

ZUM BEGRIFF DER ARABESKE IN DEM *MÄRCHEN VON GOCKEL, HINKEL UND GACKELEIA* VON CLEMENS BRENTANO UND SEINEN 'ZITATEN' AUS DEM WERK PHILIPP OTTO RUNGES

VON  
DONATELLA MAZZA  
Pavia

Das was Sie nur wünschen, ist auch mein Wunsch, nemlich ein Gedicht, oder die treue Begebenheit aus den menschlichen Herzen als Begebenheit in den bewegten Gestalten und umgekehrt zu zeigen - wird das Gedicht individuell, so wird die Arabeske symbolisch...<sup>1</sup>

Was bei einer Lektüre des Briefwechsels zwischen Runge und Brentano sofort auffällt, ist, daß sie sich gleich auf eine tiefere Bedeutung der Arabeske einigen: für beide ist sie eine sinntragende Form, die in ihren Verzierungen eine innere Wahrheit zum Ausdruck bringt<sup>2</sup>.

In seinem Nachwort zum Briefwechsel Runge-Brentano betont Konrad Feilchenfeldt das «aus der Bildlichkeit ihrer Kunstanschauung»<sup>3</sup> resultierende Verständnis, weist aber auch auf ihre Verständnisschwierigkeiten hin.

«In der bisherigen Beurteilung überwog aber das Gemeinsame ihrer Kunstintentionen, das sich in Runges Einfluß auf Brentanos Buchillustrationen nachweisen läßt, den persönlichen Gegensatz»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Runge an Brentano, den 9. Januar (verschrieben, Februar) 1810.

<sup>2</sup> «Die Menschen sehen das an wie eine artige Verzierung, und gewiß nur sehr Wenige verstehen daraus, welch ganz tiefes Künstlergemuth jenes seyn muß, das in der bloßen Arabeske solche Blätter und Blumen hervorbringt, die wie jede Blüthe nothwendig sich aus ihrem Saamenkorn gestaltet und metamorphosirt.» Brentano an Runge, den 21. Januar 1810.

<sup>3</sup> Feilchenfeldt, Konrad (Hrsg.), *Clemens Brentano - Philipp Otto Runge, Briefwechsel*. Frankfurt 1974, S. 110.

<sup>4</sup>Ebd., S. 101.

Was bedeuten nun also Verständnis und Verständnisschwierigkeiten bei ihrer Auffassung von der Arabeske und wie wirken sie sich jeweils auf Ausführung und mitgeteilte Inhalte aus? Bedeuten die «Zitate» aus Runges Werk, die Brentano nachweislich in seine Dichtungen einfließt, daß sich ihre Auffassungen decken?

Der Begriff der Arabeske, bis dahin als bloße Ornamentform verstanden, erlebt in den Werken und theoretischen Äußerungen der Romantiker eine Uminterpretierung und Aufwertung, die seine Bedeutung völlig erneuern. Die Spannung zwischen Form und Inhalt (Form und Materie in Schlegels Terminologie), zwischen Endlichem und Unendlichem, läßt die Arabeske zu einer sehr geeigneten Darstellungsform werden, um Ordnung und Chaos miteinander zu verbinden. Sie wird zum formenden Prinzip, das in dem vielschichtigen Aufbau der Wirklichkeit deren Sinn und innere Beziehungen verdeutlicht und gleichzeitig mitgestaltet<sup>5</sup>.

Was Runge unter Arabeske versteht, wird besonders deutlich bei der Betrachtung seiner *Vier Tageszeiten*<sup>6</sup>. Die sorgfältige Auswahl der Symbole, die sowohl der Tradition als auch ganz eigenen Gedankengängen entstammen, die streng eingehaltene Symmetrie und Regelmäßigkeit des Aufbaus, die tiefe Symbolhaftigkeit jedes einzelnen Aspekts<sup>7</sup>,

<sup>5</sup> Vgl. Busch, Werner, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985. Polheim, Karl Konrad, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München Paderborn 1996. Cottone, Margherita, *Ars combinatoria e arabesco in Friedrich Schlegel*, in: Id. (Hrsg.), *Figure del romanticismo*, Venezia 1981.

<sup>6</sup> Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältesten Bruder*, II Bde., Göttingen 1965. Über Runge, vgl. Träger, Jörg, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975; Hofmann, Werner (Hrsg.), *Runge und seine Zeit. Ausstellungskatalog*, München 1977.

<sup>7</sup> Neben Komposition und Ausführung ist die Farbgebung besonders wichtig. In Runges Farbenlehre, wo von den drei Grundfarben ausgehend ein System der Mischungsmöglichkeit und der Harmoniegesetze entwickelt wird, spiegelt sich diese Verbindung von Symbolhaftem und Materiellem deutlich. Runges farbentheoretische Schrift erschien 1810 mit

die vielfältigen Beziehungen der Komponenten innerhalb eines einzelnen Bildes und des ganzen Zyklus, die die verschiedenen Ebenen der Sinndeutung festlegen, sind Hauptmerkmale seiner Kunstauffassung und deren bildlicher Umsetzung. Die Symbole, als Worte einer «aus der Imagination und der Mystik der Seele»<sup>8</sup> entsprungenen Rede, werden in eine syntaktische Struktur eingeordnet, so daß die Aussage verständlich wird. Hierbei ist die Regelmäßigkeit «am allernotwendigsten», wie Runge in demselben Brief an Tieck schreibt. Nach Runge entsteht Kunst aus dem Bedürfnis, die höchsten Ahnungen und Empfindungen auszudrücken; seine Überzeugung, daß unsere Suche nach geeigneten Ausdrucksformen für alle Erscheinungen den göttlichen Schöpfungsakt nachspüren, da alles in Gott ruht, verbindet sich mit dem Glauben an die mögliche Verwirklichung eines solchen Verfahrens, da alle von Gott geschaffenen Erscheinungen miteinander in einem deutlich erkennbaren Zusammenhang stehen.

Das theoretische, in Gott wurzelnde Gerüst Rungescher Arabeske, unterzieht Brentano seinen poetischen wie innerlichen Dichotomien. Die hoffnungsvolle Suche der Maler nach einer allgemein-menschlichen, auf Höheres verweisenden Sprache wird bei Brentano ein schmerzvolles Tasten nach den Grenzen, wenn nicht gar nach der Unmöglichkeit eines solchen «Schöpfungsakt[es]» der menschlichen Subjektivität. Die Arabeske als künstlerische Form, «die wie jede Blüte notwendig sich aus ihrem Saamenkorn gestaltet und metamorphosirt»<sup>9</sup>, wird also das Vergleichsfeld ihrer Kunstauffassungen.

dem Titel: *Farben-Kugel oder Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander, und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben*. Darüber vgl. Matile, Heinz, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*. Bern, o.J.; Flaim, Carmen, *Introduzione*, in: Ph.O. Runge, *La sfera dei colori*, Verona 1984. Vgl. auch H. Fr. v. Maltzahn (Hrsg.), *Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe*, Weimar 1940.

<sup>8</sup> Runge an Tieck, Ende 1802.

<sup>9</sup> Brentano an Runge, den 21. Januar 1810.

Daß in den Lithographien der Werke Brentanos, deren Entwürfe oft vom Dichter selbst stammen, mehrmals auf Runge Bezug genommen wird, ist augenfällig und in der Sekundärliteratur öfters besprochen worden<sup>10</sup>. Bei einem Vergleich von Runges Arabeske mit den Illustrationen Brentanos darf man jedoch nie außer Acht lassen, daß es dabei nicht um reine Bildentsprechungen geht, da sich die Illustrationen wiederum auf einen Text beziehen. Es handelt sich also in erster Linie um die Übertragung einer bildlichen Sprache (Rungeescher Bilder) in eine dichterische (Brentanos Märchen).

Das Titelblatt des Märchens *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) übernimmt den strukturellen Aufbau von Runges Arabeske, deren strenger Symmetrie eine 'syntaktische' Funktion zukommt. Das Blatt gruppiert alle wesentlichen Elemente des Märchens um einen Punkt in der Mitte der unteren Bildhälfte, wo der Harlequin aus dem Ei kriecht<sup>11</sup>. Gerade dieser Punkt ist bei den *Vier Tageszeiten* äußerst wichtig: Er ist die «Quelle», aus der das Bild entsteht und sich entfaltet.

Die Symmetrie und der mathematische Aufbau sind wesentliche Bestandteile im Werk Runges; es sind Merkmale einer organischen Metamorphose, die dem Leben eigen ist<sup>12</sup>. Ursprung und Ende sind rational nicht erfassbar, sie verlieren sich ins Mystische:

<sup>10</sup> Vgl. Diehl, Robert, *Philipp Otto Runge und Clemens Brentano. Ein Beitrag zur Buchillustration der Romantik*, in: «Imprimatur. Jahrbuch für Bücherfreunde» VI (1935), S. 53-74; Gajek, Berhard, *Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst*, in: Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, Frankfurt 1970, S. 35-56, bes. S. 46 ff.; Feilchenfeldt, Konrad, *Clemens Brentano und Runge. Aus ungedruckten Briefen*, in: «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 16 (1972), S. 1-36; Schuster, Peter-Klaus, *Bildzitate bei Brentano*, in: Lüders, Detlev (Hrsg.), *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*, Tübingen 1980, S. 334-348.

<sup>11</sup> Vgl. Frühwald, Wolfgang, *Das verlorene Paradies*, in: «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch nF.» (1962), S. 113-192, siehe S. 119 ff.

<sup>12</sup> Vgl. z.B. die Entwürfe zu den *Vier Tageszeiten*. Jensen, Jens Christian, *Philipp Otto Runge. Leben und Werk*, Köln 1978, S. 119 ff.; Träger, J. a.a.O. (wie Anm. 6), S. 115; Busch, W., a.a.O. (wie Anm. 5), S. 50.

... Gott kannst du hinter diesen goldnen Bergen nur ahnen, aber deiner selbst bist du gewiß, und was du in deiner ewigen Seele empfunden, das ist auch ewig - was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich: hier muß die Kunst entspringen, wenn sie ewig sein soll<sup>13</sup>.

Die Fähigkeit der Kunst, diese Ahnungen auszudrücken, manifestiert sich in einer mathematisch-naturwissenschaftlichen Ordnung, die aus innerer Notwendigkeit eine Verbindung zwischen Unsagbarem und Gesagtem schafft. Die Arabesken Runges sind ideell in zwei Teile geteilt: eine obere und eine untere Hälfte, wo entsprechend 'Erde' und 'Himmel' abgebildet sind. Nur beim irdischen Leben (Tag, Abend) sind Erde und Himmel getrennt.

Wenn aber im Werk Runges die einzelnen Bildelemente bei allem in Gott Begründetsein das Ergebnis einer sorgfältigen Synthese von Bedeutungen und gegenseitigen Beziehungen sind, die sich in ein exaktes Schema einfügen, wodurch sie lesbar werden, scheinen die Illustrationen der Märchen Brentanos schon beim ersten Anblick eher auf eine Gleichzeitigkeit der Teile hinzuzielen. Von dem aus dem Ei herauskriechenden Harlequin sagt Brentano in der *Herzlichen Zueignung*, dieser verschlüsselten 'Abhandlung' über seine Poetik:

Hiermit weißt du nun auch, wie die vielen Eierhändel und Eierorden in das Märchen kommen, das ist alles mit dem Harlekin aus dem Welte gekrochen. - Danke du Gott, daß in der inkompletten Encyclopädie von Krünitz, welche ich aus der Verlassenschaft des erlauchten Salathiel Salaboni, genannt Picktus, Salzgraf von Orbis, erstanden habe, unter andern achtundfünfzig Bänden, auch der eilfte und also der Artikel Ei fehlt, sonst würde ich dir noch weit mehr Eierspeisen vorgesetzt haben...<sup>14</sup>

Aus der strengen Vertikalität der Rungeeschen Struktur wird bei Brentano ein Wirbel von Bildteilen, deren Rangordnung aufs erste verborgen bleibt<sup>15</sup>. Das sinntragende Spiel

<sup>13</sup> Runge an Daniel Runge, den 9. März 1802.

<sup>14</sup> Brentano, Clemens, *Werke*, (hrsg. von F. Kemp) München 1965, 3. Bd. S. 628. (weiter mit III und Seitenzahl zitiert).

<sup>15</sup> Man denke z.B. an die Leichenzüge der Gallina und der Ahnfrau; besonders die letzte Szene ist «ganz und gar mit Runges Augen gesehen, in

der Ebenen in den Arabesken Runge wird zu einem Neben- und Zueinander, welches keine Synthese schafft, sondern sich echoartig vermehrt und manchmal verliert. Wenn das natürlich auch davon abhängt, daß diese Illustrationen eine Textvorlage voraussetzen und sich auf sie beziehen, schöpft diese Erklärung den ganzen Sachverhalt nicht aus. Besser als bei dem Titelblatt, wo ein 'Zugleich' vielleicht eher zu erwarten ist, wird man seine strukturelle Bedeutung aus anderen Textstellen, vor allem aus der letzten Lithographie des Werkes, erkennen; wir werden später noch darauf zu sprechen kommen.

Die Rungeeschen 'Reminiszenzen' in Brentanos Dichtung sind zahlreich; einzelne wiederkehrende Motive, wie z.B. Lilien, Rosen, Blumenkränze, Sterne und Mond beweisen zweifellos eine ähnliche bildliche Sensibilität<sup>16</sup>. Sie müßten aber unter Berücksichtigung ihrer Funktion innerhalb der spezifischen Aussage und des Mediums untersucht werden, um nicht voreilig nur scheinbare Berührungspunkte mit Runge festzustellen<sup>17</sup>. Denn es gibt kein 'Zitat' ohne Sinnverschiebung, da jeder Autor den entnommenen Stoff sozusam-

Runges Sprache gedichtet» (Diehl, R., a.a.O. - wie Anm. 10 -, S. 67). Die Blumen nehmen an der Bestattung des Huhnes teil und benehmen sich dabei ihren Namen entsprechend: «...die Teilnahme aller Kräutlein war so groß, daß sogar die faule Grete unter ihnen bemerkt wurde, der redliche gute Heinrich hatte sie aufgeweckt, ...» (Brentano, III, S. 669). Im zweiten Stück werden die Blumen, die den Sarg schmücken, zu einer schönen Rede verflochten, «denn was die Blumen heißen, das sind sie mir» (Ebd. S. 798); und weiter: «Ja, liebe Ahnfrau, da ist *Augentrost* für dich, welche alle Tränen getrocknet, *Liebäugelein* für dich, weil du alle Arme so lieblich anblicktest; *brennende Liebe* mit der granatroten Blume, weil dein Herz von Nächstenliebe geglüht; ...». Dazu vgl. Frühwald, W., a.a.O., (wie Anm. 3), S. 138: «Alle um den Kern des Märchens befestigten Blumen wären nun ... in ihrer Verknüpfung eine 'tiefsinnige Bildersprache', deren Enträtselung erst den verborgenen 'Centralpunkt', den Sinn des Ganzen enthüllt». Nach außen scheinen diese Blumen aber oft wild zu wachsen. Frühwald betont den Einfluß Friedrich Schlegels, und daß nicht nur der Handlungsablauf sondern auch die vielen Texteinheiten auf das von Schlegel postulierte «Verwirrungsrecht» verweisen. (Ebd., S. 140).

<sup>16</sup> Vgl. Feilchenfeldt, K., a.a.O., (wie Anm. 3), S. 110.

<sup>17</sup> Vgl. Feilchenfeldt, K., a.a.O., (wie Anm. 10), S. 25.

gen für den eigenen Gebrauch zitiert. Außerdem gehen viele solche Elemente auf ältere Traditionen zurück, deren Deutungstränge mitverarbeitet werden<sup>18</sup>.

Die 'Zitatstrategie' Brentanos wird sehr schön durch das folgende Beispiel verdeutlicht: Gackeleia ist der Kunstfigur nachgelaufen und befindet sich allein im Walde, weit weg von den Eltern.

Ich setzte mich also ins weiche Moos, und war so müd, so müd und wußte nicht, sollte ich mich rechts, sollte ich mich links legen, und sagte alle meine Kindergebetchen durcheinander her:

Guten Abend, gute Nacht,  
 Von Sternen bedacht,  
 Vom Mond angelacht,  
 Von Engeln bewacht,  
 Von Blumen umbaut,  
 Von Rosen beschaut,  
 Von Lilien betaut,  
 Den Veilchen vertraut;  
 Schlupf unter die Deck,  
 Dich reck und dich streck,  
 Schlaf fromm und schlaf still,  
 Wenns Herrgottchen will,  
 Früh Morgen ohn Sorgen  
 Das Schwälbchen dich weck!<sup>19</sup>

Es handelt sich hier um ein 'Doppelzitat', das bei dem spielerischen Ineinanderwachsen von Elementen aus verschiedenen Quellen viel über Brentanos hochliterarisches Verfahren sagt. Im *Wunderhorn* steht ein fünfzeiliges Gedichtchen mit dem Titel *Gute Nacht, mein Kind*:

<sup>18</sup> So macht Feilchenfeldt z.B. darauf aufmerksam, daß Runge mit dem Bild der Lilie viel enger an Böhme arbeitet, wobei es für Brentano: «Eine Art topologisches Requisit (ist), das er sogar austauschen konnte, ohne Grundsätzliches zu ändern» (Feilchenfeldt, K., a.a.O., - wie Anm. 10 -, S. 11).

<sup>19</sup> Brentano, III, S. 755; und S. 858: «Heute morgen gegen drei Uhr vor Tagesgrauen ward ich aufgeweckt, und sieh, Verena stand bei meinem Bette und bemühte sich, mich von der linken auf die rechte Seite zu legen, ...».

Guten Abend, gute Nacht,  
Mit Rosen bedacht,  
Mit Näglein besteckt,  
Schlupf unter die Deck;  
Morgen früh, wenn's Gott will,  
Wirst du wieder geweckt<sup>20</sup>.

Im Märchen zitiert Brentano also zunächst sich selbst, oder zumindest sich und Arnim als Sammler und Herausgeber von deutschen Volksliedern. Zu der Ironie eines solchen Selbstzitierens kommt aber die Erweiterung des Gedichtchens durch eine Häufung typischer Rungeescher Figuren hinzu. Der Text öffnet sich leicht der Einfügung bildlicher Elemente, die seiner Bildlichkeit entsprechen, und auch der 'Variationsbesessenheit' seines Autors entgegenkommen. Aber das, was das Ineinanderwachsen von schon vorhandenem Text und Bildern ermöglicht, sitzt tiefer und deutet auf jenen ursprünglichen Zustand einer reinen, unmittelbaren Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Seele. In dem berühmten Brief an Arnim über die *Kinder- und Hausmärchen* schließt Brentano seine Kritik der Grimmschen Sammlung mit den Worten:

Warum die Sachen nicht so gut erzählen als die Runge'schen erzählt sind? Sie sind in ihrer Gattung vollkommen<sup>21</sup>.

Brentano schätzt Runge's Bemühungen, sich einer ausdrucksfähigen Sprache aus «seiner Notwendigkeit zu construi-

<sup>20</sup> Arnim, Achim von/Brentano, Clemens, *Des Knaben Wunderhorn*, München 1957, S. 834. Es handelt sich um ein charakteristisches Verfahren Brentanos; andere 'Entlehnungen' aus dem *Wunderhorn* sind z.B.: «Eia popeia» (ebd., S. 756, mit starken Abweichungen und der Überschrift «Die arme Bettelfrau singt das kranke Kind im Schlaf») und «Lorentia, schönste Lorentia mein» (ebd., S. 794). Das Gedicht wurde von Brahms (op. 49.4) vertont: die zweite Strophe stammt nicht aus dem *Wunderhorn*. («Guten Abend, gute Nacht, / von Engeln bewacht, / die zeigen im Traum dir / Christkindleins Baum. / Schlaf nun selig und süß, / schau im Traum's Paradies»).

<sup>21</sup> Brentano an Arnim, Frühjahr 1813. Es handelt sich um die zwei in pommerscher Mundart erzählten Märchen «Von dem Fischer un syner Fru» (KHM 19) und «Von dem Machandelboom» (KHM 47).

ren»<sup>22</sup>. Und aus seinem «achtungswerth[en] und rührend[en] Bestreben» erklärt sich auch seine Fähigkeit, den richtigen Volkston beim Märchenerzählen zu treffen. Der Kreuzpunkt der beiden Zitate ist der doppelte Hinweis auf eine ursprüngliche, heutzutage unmöglich gewordene Unmittelbarkeit. Was uns 'sentimentalischen' Menschen übrigbleibt, sind Bruchstücke, «Kieselsteine», die nur noch im reinen Herzen des Volkes oder der Kinder aufbewahrt sind. Die naive, kindliche Frömmigkeit der kleinen Gackeleia schafft sich eine Reihe von Bildern der Nacht und des Schlafens.

Die Kunst, wie sie nun ist, und gewesen ist, ist ein verkehrtes und gelehrtes Ding, sehen wir sie so an, wie sie nun angesehen wird; wenn aber nur die Menschen wie Kinder die Welt ansähen, so wäre die Kunst eine artige Sprache<sup>23</sup>.

Das kleine Gebet Gackeleias spielt also auf die kindliche Fähigkeit an, sich an den Höchsten unmittelbar und naiv zu wenden, und gewinnt aus dem 'Doppelzitat' (Gedicht aus dem *Wunderhorn* und besonders Runge's Bildlichkeit) eine tiefere Dimension. Obwohl «durcheinandergesagt» beruhigt das Gebet Gackeleia, die dann einschlft und im Traum von dem weißen Mäuschen erfährt, was passiert ist, und daß das Volk der Mäuse ihr weiterhelfen kann. Neben ihrer mythischen Entsprechung, dem Büblein im *Tagebuch*, ist Gackeleia vielleicht die schönste poetische Verwirklichung der Kindheitsauffassung Brentanos. Kleine Heilige und kleine Sünder spielen in seinem Werk um den Baum der Erkenntnis Ringelreihen: als Darstellung der ursprünglichen Reinheit und Unschuld des Menschengeschlechtes steckt im Bild der Kindheit aber auch schon der unvermeidliche Verlust dieses Zustandes. Aus Spielsucht zerstört Gackeleia das Glück ihrer Familie; aus seiner «große[n] Begierde, zu reisen und zu lernen»<sup>24</sup> läßt sich das Büblein von der bösen heidnischen Weissagerin verführen. Doch was am Ende einer glücklichen

<sup>22</sup> Brentano an Runge, den 21. Januar 1810.

<sup>23</sup> Runge an Daniel Runge, den 10. Juni 1803.

<sup>24</sup> Brentano, III, S. 860.

Geschichte noch zu wünschen übrigbleibt, ist nur, daß alle wieder Kinder werden<sup>25</sup>.

Eine zweite Stelle führt uns tiefer in das Reich des Gebets, der Nacht und des Traumes: Amey hat den Orden der freudig-frommen Kinder gegründet; die Regeln sind festgelegt und die acht Gespielinnen alle mit Gütern beschenkt worden. Dann schläft sie ein:

Entschlummert träumte mir, die Lilien meines Gartens hätten sich erschlossen, und ich sähe zwei leuchtende Frauengestalten in den Garten treten, eine gekrönte Matrone mit einem Kreuz in der Hand und eine schlanke, rührend bewegliche Jungfrau ... Ich aber stand bei einem Rosenstrauch; und als sie vorübergingen, gab ich ihnen ein neu aufgegangenes Röslein, das war äußerlich ganz schön und gesund, aber ich fühlte, daß es mit tödlichem Mehltau befleckt war, und sprach zu den Frauen: «Lasset es reinigen und heilen». Als sie nun mit dem Röslein zu den Lilien kamen, sah ich zwischen denselben einen schimmernden Jüngling erscheinen, von unaussprechlicher Reinheit und Jungfraulichkeit, er hatte eine leuchtende Lilie in der Hand

Sie erwacht und geht in den Garten:

... Ich nahte den Lilien, sie dufteten Licht und ich sah Strahlen von den Sternen in sie niederschließen und von ihnen wieder empor, es war, als trügen Himmelsbienen Honig aus ihnen ein für die Kinder einer bessern Welt<sup>26</sup>.

Traumbilder spiegeln sich in denen des Wachzustandes wider und gehen in diesen über. Die Grenzen zwischen

<sup>25</sup> Ein weiterer, wichtiger und schwieriger Aspekt dieses Sachverhaltes ist die Identifikation des Dichters mit kindlichen Figuren und die wiederholte poetische Verschlüsselung biographischer Daten seiner Kindheit und seines Lebens. Es handelt sich um eine regelrechte 'Falle' auf dem Weg der Brentano-Forscher, die dazu verleiten könnte, vor lauter Biographie die Dichtung zu vergessen. Über Gackeleia vgl. Isselstein, Ursula, *Introduzione*, in: Brentano, Clemens, *Fiabe*, Milano 1981, S. 7-27.

<sup>26</sup> Ebd., S. 855 ff. Über das Bild eines Kindes im Kelch einer Blume, vgl. Feilchelfeldt, K., a.a.O. (wie Anm. 10), p. 11. Gackeleia bezeichnet Amey als: «eine Sibylle, welche Schicksale träumt... (Brentano, III, S. 802)». Das ganze Tagebuch ist aus Träumen und deren Verwirklichungen verflochten. «Die Erfüllung folgte unserem Doppeltraum so dicht auf den Fersen, daß sie meinem Traume beide Pantöffelchen ausgetreten haben würde, hätte er nicht das eine verloren, und dem deinen die Sandalen, wäre er nicht barfuß gegangen.» (Ebd., S. 910).

Traum und Vision sind so fließend, daß Amey am nächsten Morgen einen Beweis dafür braucht, daß sie nicht nur geträumt hat. Die lichten Bilder des Traums und der nächtlichen Vision, wie auch die Worte, die sie dabei hört, sind klar und unerforschlich zugleich:

Ich verstand ihr Wesen und hatte keine Worte für sie als sie selbst. Immer wiederholte ich sie, immer sah ich die leuchtenden Lilien und die Sterne vor mir, die sie grüßten<sup>27</sup>.

Die beiden Ebenen der Rungeeschen Arabesken sind miteinander in Verbindung gebracht. Das geschieht aber eher durch mythische Verschmelzung als durch eine genaue Bestimmung der Elemente und ihrer sich gegenseitig erhellenden Bedeutungen. Es ist bezeichnend, daß gerade Ameys traumähnliche Vision im Garten die Rungeesche Atmosphäre viel präziser wiedergibt, als der tatsächliche Traum es tut, und daß das Bild aus dem *Morgen* entnommen ist<sup>28</sup>. In jenem mystischen Augenblick der Verzückerung ahnt Amey «die grenzenlose Erleuchtung des Universums»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Ebd., S. 857. Es handelt sich um den berühmten Vers: «O Stern und Blume, Geist und Kleid/Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit».

<sup>28</sup> Über die Bedeutung des *Morgens* für die Sehweise Brentanos im Gockel-Märchen, vgl. Feilchelfeldt, a.a.O. (wie Anm. 10), S. 8 ff.

<sup>29</sup> So beschreibt Runge seine vier Blätter: «Der *Morgen* ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums. Der *Tag* ist die grenzenlose Gestaltung der Kreatur, die das Universum erfüllt. Der *Abend* ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums. Die *Nacht* ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unverteilgten Existenz in Gott.» (August 1807; zit. nach Jensen, J., a.a.O., - wie Anm. 12 - S. 127.) In seinem Nachruf in den «Berliner Abenblättern» vom 19. Dezember 1810 anlässlich von Runge's Tod schreibt Brentano die folgenden Verse: «Wer dich liebt, verstand den schönen Traum, / Den du im Himmel träumtest, dessen Schatten / Auf unsrer dunklen Erde lichten Saum / Weissagend niederfiel. - Dein Künstlerwerk, es schien ein zierlich Spiel, / Es rankte blumig auf und betend vor der Sonne / Setzt fromme Kindlein du in süßer Kelche Wonne; / Doch wie im Frühlingstaumel fromm ein Herz / Das Siegsgepräg des ewgen Gottes liebt, / Wie in des Lebens ernstem Blumenscherz / Dem Schauenden die Tiefe sich erschließt, / So steht, die Schwester dieser Sündentrunknen Zeit, / Vor deinen Bildern glaubend, hoffend, liebend, die Beschaulichkeit. ...» (Feilchelfeldt, K., a.a.O. - wie Anm. 3 -, S. 46 f.).



Die Wende ist nah, so schreibt sie gleich darauf:

Nun naht aber ein wichtiger Tag, Sonnenwende, des Täufers Tag, da die Sonn nicht höher mag; da hat sich auch meine Sonne gewendet, und ist vieles anders geworden mit mir, da ich erfahren von den Kleinodien von Vadutz, die ich bisher unwissend auf den Schultern getragen, und da ich gestiftet das Kloster Lilienthal<sup>30</sup>.

Sie erfährt dann auch, daß das Büblein sein mystisches Sammeln vollbracht hat.

Im letzten Traum Ameys erscheint dann endlich das berühmte 'Zitat' aus Runges *Nacht*; der Text ist zum Teil eine äußerst genaue Bildbeschreibung, wie auch die Lithographie, die letzte des Werkes, deutlich auf Runges Bild Bezug nimmt. Amey schläft; der erste Teil ihres Traumes wiederholt allegorisch den irdischen Gang der Menschen: eine mühselige Reise;

... da war ich so müd, so müd, und sehnte mich wie ein Kind, in meinem Bettchen zu sein; da kamen so viele arme Kinder, die bauten mir eine Wiege von unzähligen Blumen... und ich schlief unter der Linde ein - Aber es war seltsam, ich stand auch daneben...

Ihre Reise geht weiter; im Traum erlebt sie die Zerstörung von Gockelsruh, sie sieht ihr Grab.

Es kam aber ein Kind zu mir gelaufen mit einer Puppe, und sprach zu mir: «Keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur!» ... und ich richtete mich auf und spielte mit, und auch Verena spielte mit. Wir waren Kinder; ... Hierauf zog ich mit Verena wieder umher durch die Gegend. ... Endlich kamen wir mitten in dem Ährenfeld auf einen kleinen freien Raum, wo der Kranz sollte geflochten werden, da sahen wir Seltsames. St. Eduards Thronstuhl, in dessen Sitz der Schlummerstein Jakobs bewahrt ist, stand zwischen zwei hohen Lilien vor den Ähren. Aus dem Sitze des Stuhles strahlte eine Mohnpflanze von Licht mit acht Blumen zum Nachthimmel hinauf. In der Mitte der Pflanze unter dem Monde saß die Nacht, eine liebe mütterliche Frau, und ihr zur Rechten und Linken auf den acht Mohnblumen acht Sterne als sinnende Knaben. Es schwebte aber von dem Thronstuhle an dem Mohnstengel ein ernstes kleines Mägdlein zum Sternhimmel empor, und zwei Engel senkten Sterne in die beiden Lilien zur Seite des Throns; dazu sangen

<sup>30</sup> Brentano, III, S. 858.

die Knaben auf den Mohnblumen oben:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,  
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.

Die Sense des Schnitters sauste immer näher durch die Halmen, und da ich mich niedersetzte, den Kranz aus den gesammelten Blumen zu flechten, sah ich zu meinen Füßen dicht vor dem Thronstuhl auf einem Kinderstühlchen einen Knaben schlummernd sitzen. Er hatte eine Feder hinter dem Ohre und schlief...<sup>31</sup>

Die letzten Bilder des Traumes sind in der Lithographie dargestellt. Das 'Zitat' von Runges *Nacht* zeigt mit größter Klarheit die Umwandlung der bildlichen Aussage im literarischen Kontext und bestätigt nochmals die untersuchten strukturellen Unterschiede, wobei die Synthese Runges durch das 'Aggregationsverfahren' Brentanos ersetzt wird. In der Mitte der Arabeske Runges wächst von der Erde zum Himmel eine Sonnenblume empor, die in seiner bildlichen Sprache einen neuen Anfang, den bald einbrechenden Tag, die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi bedeutet. Brentano übernimmt den 'Himmel' getreu und dort, wo die Sonnenblume wächst, nimmt er Bezug auf sein Märchen. Der Traum sagt in der Tat die Erlösung voraus. Beim Erwachen:

... lag (ich) auf meinem Bettchen; ich drehte den Ring und wünschte, es möge doch mein ganzer Traum wahr werden und von dem Knaben auf dem Kinderstühlchen mit allen Liedern und was darauf folgte, in mein Tagebuch eingeschrieben stehn. - Da ich nun ganz erwacht war, trat Verena zu mir und sprach: «Gesegne dich Gott, goldne Amey, du schöne Braut, ...»<sup>32</sup>

Es handelt sich hier um ein besonders prägnantes Beispiel für die unzähligen Querverbindungen, die zwischen Märchen und Tagebuch geknüpft werden und damit die arabeskenartige Struktur des Aufbaus betonen. Wenngleich manches zwar oberflächlich und willkürlich erscheint, was Brentanos Leser hinnehmen lernen müssen, bildet dieses Geflecht den echten Kern des Werkes: den Versuch, die Kontinuität des Lebens und des künstlerischen Schaffens dichterisch zu

<sup>31</sup> Ebd., S. 914 ff.

<sup>32</sup> Ebd., S. 922 f.

gestalten<sup>33</sup>. Die gesamte Illustration ist voller Verweise auf den Schluß des ersten Teiles. Der Knabe, der an der «Quelle» schläft, stellt den Verfasser dar und ist in der Illustration davor, die sich auf den Märchenschluß bezieht, in fast gleicher Stellung wiedergegeben: Alle zu Kindern gewordenen Personen sind um die Gouvernante versammelt; der Knabe schläft, mit der Feder hinter dem Ohr, in der unteren Ecke rechts. Die Figur wird im Text nicht erwähnt<sup>34</sup>. Wenn aber der Knabe mit der Feder auf den Verfasser anspielt, der im «Nachtgebiet der Natur» sitzen bleiben muß und das vorheigehende Märchen aufschreibt<sup>35</sup>, ist er andererseits auch das mythische Büblein, bzw. jedes Menschenkind:

«Verena» sprach ich, «ist dann dies wirklich dasselbe Büblein, welches dem frommen Hühnlein des Salmo die Weizenkörner entwendet hat und das Zauberrühnlein der Weissagin damit gefüttert hat?» - «Ach,» erwiderte Verena, «warum dasselbe Büblein? Alle tun so und auch wir...»<sup>36</sup>

Statt gegen den Himmel emporzuwachsen, dringt Brentanos unstillbare Sehnsucht nach jenem ursprünglichen Zustand, der unwiderruflich in der Vergangenheit liegt, in die Tiefe<sup>37</sup>. «Die prinzipielle Frage bleibt aber der Standpunkt des Dichters zwischen *Nacht* und *Morgen*, zwischen 'Sehnsucht' und 'Wiedergeburt'...»<sup>38</sup>. Schmerzhaft fühlt Brentano

<sup>33</sup> Darüber vgl. Gajek, B., a.a.O., (wie Anm. 10), S. 54 ff.

<sup>34</sup> Es wird nur gesagt: «...es waren auch Kinder da, die schliefen, die gähnten...» (Brentano, III, S. 825).

<sup>35</sup> Ebd., S. 836 f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 917.

<sup>37</sup> «Mit den Augen Runges gesehen» scheint auch vieles in den *Rheinmärchen*, besonders in der Erzählung Goldfischchens von den Wundern, die er beim Vater Rhein gesehen, und in dem Märchen von dem Hause Staarenberg. «Als ich hinab sah, da ging mir das Herz erst auf, und wäre ich schier vor Freuden aus dem rothen Schuh gesprungen! Rund herum ging eine breite Stufe nach der andern hinab, und auf allen standen im Kreis herum eine Wiege, ein Bettchen am andern, und wir sahen in einen Himmel von tausend schlummernden Kindergesichtern...» (Brentano, III, S. 91) Tief unten, in der Mitte schlafen dann die Prinzessin Ameley, der Vater Rhein und das blonde Ameleychen.

<sup>38</sup> Feilchenfeldt, K., a.a.O. (wie Anm. 10), S. 34 f.

die Unmöglichkeit, für sich selbst darauf eine eindeutige Antwort zu geben.

Da Runge den wahren Ursprung der Kunst in den ewigen, allgemeinen Empfindungen der unsterblichen Seele und in den daraus und aus der allgemein-menschlichen Natur sich entwickelnden Gedanken sieht, schafft er sich auch die Möglichkeit, einen ordnenden, geschichtlichen Zusammenhang zu erfassen<sup>39</sup>. Da «die Verwirrung in dieser Zeit so groß ist»<sup>40</sup>, ist die Aufgabe jedes Künstlers umso schwieriger; Runge kann wohl an sich, an seinen Fähigkeiten, nicht aber an der Richtigkeit des künstlerischen Prozesses zweifeln, der in Gott wurzelt.

Hingegen setzt Brentano die Betonung auf den Bruch<sup>41</sup>. Das verlorene Paradies liegt hinter uns. «Der Weg,» schreibt Brentano an Runge in seinem berühmten Brief von 21. Januar 1810

den Sie betreten haben, ist um so rühmlicher, als er wahrscheinlich ein einsamer bleiben muß, ja was ist einsamer, als die Philosophie, da sie sich selbst verlassen muß, um sich zu belauschen? Ihr Bestreben ist mir daher stets so achtungswerth und rührend erschienen, da Sie gewissermaßen die Augen schließen, um in sich hinabzusteigen und zu sehen, wie Sie zum Sehen gekommen; denn an solchem Bestreben sehe ich, daß das Leben der Kunst wahrlich verloren ist, indem der Künstler sich umsehen muß in sich selbst, um das verlorene Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construieren.

Genau an diesem Punkt schlagen die Arabesken der beiden Künstler entgegengesetzte Richtungen ein. Bezeichnend ist

<sup>39</sup> «Wenn ein Künstler dahingelangt (indem er schon die Fertigkeit hat, das auszudrücken, was er sieht), zu sehen, was die größten Unterschiede der ältesten und neuesten Zeiten wie die Poesie, die Heiligenschriften und die Geschichten und Dänkmähler aller Völker, oder die Natur in ihren mancherley Revolutionen ihm zeigen, und in den gegenwärtig um ihn seyenden und ihm zum Theil regirenden Verhältnissen bildlich und symbolisch wirkend wieder zu erblicken, so hat er einen Sinn für die Gegenwart und alles, was Vergangenheit und Zukunft ist, spiegelt sich in der nächsten Umgebung, das ist es auch, was das Volk sucht und was wir nur nicht im Stande sind pregnant genug zu sagen, ...» (Runge an Brentano, den 9. Februar 1810).

<sup>40</sup> Edb.

<sup>41</sup> Darüber, Feilchenfeldt, K., a.a.O. (wie Anm. 10), S. 23 ff.

die Antwort Runges, die den geschichtlichen Wert seiner Bestrebung betont:

... und ich mag nun Ihnen wie ein Künstler oder Philosoph erscheinen, so wird es mein einziges Bestreben seyn und bleiben, die ersten Linien zu ziehen, an welchen sich die gegenwärtige Regung gestalten könne, damit nur eine Ansicht der bewegten Welt möglich werde<sup>42</sup>.

Was Brentano als ontologische Dimension der Menschheit auffaßt, die ihre Trennung von der ursprünglichen Einheit als schmerzlich empfindet, wird bei Runge Aufgabe und gewinnt eine historische Dimension<sup>43</sup>. Wenn die Arabesken Brentanos unvermeidlich rückwärts gerichtet sind, um die «Pulsschläge» des ursprünglichen Lebensstromes fühlen zu können, wenn sie sich zum Eden eines vorhistorischen Zustandes wenden müssen, wo Sünde und Vertreibung noch nicht stattgefunden haben, versucht Runge in seinen Werken die «ersten Linien» jenes Weges zu zeichnen, der durch «das Ewige in uns» zu einer Wiedervereinigung mit Gott führen wird; ein solcher Weg setzt aber die schmerzsvolle menschliche Geschichte geradezu voraus. Mit Recht betont Feilchenfeldt: «In der kurzen Phase, in der beide Verfahrensweisen sich berühren, wobei Runge dort einsetzt, wo Brentano aufhört, *verstehen* sie sich...»<sup>44</sup>.

Die 'Zitate' aus Runges Werk weisen auf diesen Berührungspunkt hin und erhellen gleichzeitig die entgegengesetzte Richtung ihrer Verfahrensweisen. Die traumähnliche Atmosphäre einer mythischen Vergangenheit, die Brentano «mit den Augen Runges» sieht, läßt die rationale Bejahung der arabeskenartigen Aussage Runges beiseite und verliert sich in einem Traum: aber beim Aufwachen blutet die Wunde des Dichters um so stärker.

<sup>42</sup> Runge an Brentano, den 9. Bebruar 1810.

<sup>43</sup> Vgl. Feilchenfeldt, K., a.a.O., (wie Anm. 10), passim, bes. S. 23 ff.

<sup>44</sup> Ebd., S. 24.

EICHENDORFF E IL RUMORE PERDUTO DEL TEMPO.  
*VIEL LÄRMEN UM NICHTS*, UNA NOVELLA DEL 1832

di  
GIOVANNA CERMELLI  
L'Aquila

Publicata nel 1832 e composta probabilmente nell'anno precedente, la novella *Viel Lärmen um Nichts*<sup>1</sup> occupa una posizione inusuale nella produzione narrativa di Eichendorff. Si tratta infatti di un testo pluristratificato, che prevede, anzi impone, due chiavi diverse di lettura. Da un lato si colloca spontaneamente nell'ambito delle «satire letterarie» di Eichendorff, uno sparuto gruppo di testi che, oltre all'opera in questione, comprende due commedie (*Krieg den Philistern!* (1824) e *Meierbeths Glück und Ende* (1827)<sup>2</sup>. La satira è diretta contro la vita letteraria degli anni Venti, di cui vengono enucleate singole manifestazioni: tra l'altro, l'asservimento della produzione artistica al (pessimo) gusto del pubblico (qui personificato da un gioviale e tirannico filisteo, Herr Publikum appunto), la pletora di *Taschenbücher* prodotti in serie, la pluralità degli stili che nasconde una sostanziale quanto deprimente monotonia di ispirazione (raffigurata nel coro disordinato ma sostanzialmente unanime dei novellieri al servizio di Herr Publikum). Il bersaglio immediato sembra cioè essere l'organizzazione del mondo culturale, e non tanto la consistenza poetica delle opere che in

<sup>1</sup> Prima pubblicazione in «Der Gesellschafter», 2.-28.4.1832. Qui si cita da J. von Eichendorff, *Werke*, vol. II, München 1978, pp. 659-721 (sigla W seguita dal numero della pagina).

<sup>2</sup> Nell'elenco non sono compresi *Auch ich war in Arkadien* (1832) e *Libertas und ihre Freier* (1849), trattandosi di testi non specificamente collegati a problematiche letterarie.

esso sorgono. Del resto, il processo di tipizzazione cui situazioni e figure della realtà contemporanea vengono sottoposte è assolutamente lineare e viene condotto fino alla fine con puntuale coerenza. E persino la situazione che fa da motore all'intrigo rende evidente che non di poesia si sta parlando, ma semmai di un suo surrogato: come maliziosamente segnala il titolo shakespeariano, si tratta dello scambio di ruoli tra padrona e cameriera. E la padrona, che sceglie l'incognito per sfuggire al corteggiamento di Herr Publikum, è come lui una figurazione allegorica: è la contessa Aurora, personificazione della poesia.

Parallelamente a ciò, tuttavia, entro il testo si snoda un percorso assai meno lineare, che investe direttamente il problema dell'ispirazione poetica e sonda a diversi livelli la consistenza e la vitalità delle immagini letterarie. A questo scopo Eichendorff sovrappone alla tipologia modellata sul costume culturale della sua epoca una serie di figure di provenienza letteraria, primi fra tutti alcuni personaggi del romanzo giovanile *Ahnung und Gegenwart* (1813). Tali figure, però, non rivivono né agiscono come il loro autore le aveva inizialmente concepite e come la logica interna del contesto originario implicherebbe, ma come la memoria (memoria personale e memoria «storica» insieme) le sa rievocare a distanza di anni: una distanza che corrisponde al passaggio fisiologico e psicologico tra l'esplosione vitale della giovinezza e il ripiegamento della maturità nel soggetto (il principe Romano) cui spetta il compito di gettare un precario ponte fra quelle dimensioni, incommensurabili perché eterogenee, che sono passato e presente. Così anche le figure letterarie vengono sottoposte a un processo di tipizzazione parallelo a quello subito dal mondo culturale contemporaneo. Con ciò Eichendorff intraprende un esperimento particolarmente ardito, incidendo nel vivo della propria immaginazione poetica: rimescolando personaggi e situazioni topiche e trasportandoli dal circuito interno della propria opera narrativa in un'*humus* estranea se non ostile, li sottopone al vaglio di un processo alchemico che alterna fissazione (o addirittura irrigidimento) e fluidificazione. In termini letterari, ciò che qui viene definito fissazione rappresenta il passaggio da un

mondo poetico vivo alla «maniera»; la fluidificazione il tentativo di creare una nuova forma di circolazione fra le immagini al di là dei confini dell'opera conclusa e come tale consegnata al tempo (simboleggiata qui dal romanzo giovanile).

La rivivificazione di personaggi scaturiti dalla propria penna non risponde cioè a un intento di autoglorificazione o di autocollocazione nel canone della poesia (quello che rende «immortali» nella memoria dell'umanità le grandi figure della grande letteratura, le Antigoni e le Ofelie e in un certo senso le emancipa dal testo da cui provengono), né, d'altro canto, può definirsi autoparodia<sup>3</sup>. Sembra piuttosto nascere dalla necessità di abbozzare e verificare una sorta di poetica, una poetica fondata sul rapporto problematico fra ispirazione e organizzazione dei nuclei di immagini nel testo letterario. I processi di deformazione cui Eichendorff sottopone figure e motivi fra quelli a lui più cari (e frequentati, non solo in *Ahnung und Gegenwart*) presuppone inoltre la piena consapevolezza, nell'autore, di lavorare con un materiale figurativo tipico che non prende forma secondo la logica interna di ogni singola opera, ma che ad esse tutte preesiste.

Quanto più ardito e impegnativo si configura l'intervento compiuto da Eichendorff sul corpo lieve delle immagini letterarie, tanto più brusco appare il contrasto con la narrazione satirica che gli sovrappone. L'accostamento paradossale tra personaggi di fantasia e «tipi» appartenenti al mondo contemporaneo è elemento ricorrente in tutto il romanticismo; in epoca «Biedermeier», poi, e in anni non lontani da quelli in cui si colloca il racconto di Eichendorff, Tieck compie un'operazione analoga in novelle come *Die Vogelscheuche* e *Das blaue Buch und die Reise in's Blaue hinein*<sup>4</sup>. Si tratta, sia per Eichendorff sia per il tardo Tieck, di mettere a raffronto passato e presente giocando proprio sull'eterogeneità radicale delle due sfere: il passato è incarnato da figure che

<sup>3</sup> Cfr. la breve analisi di E. Schwarz, *Bemerkungen zu Eichendorffs Erzähltechnik*, in: «Journal of English and Germanic Philology», 56 (1957), pp. 542-549.

<sup>4</sup> Pubblicate entrambe nel 1835.

hanno la consistenza di fantasmi, e nonostante ciò sono rappresentanti di un mondo, l'unico, dotato di senso e coerenza; il presente ha da contrapporgli la stravaganza e l'insensatezza di una galleria di mostri, disordinata eppure sconsolatamente monotona. Il gioco con la consapevolezza epigonale di aver perso l'accesso alla fonte viva dell'ispirazione è, per entrambi gli scrittori, solo il primo passo verso il ribaltamento delle due sfere: il «passato» altro non è se non l'eterno presente della poesia, vivo anche se inaccessibile, il «presente» è un limbo che del tempo possiede solo le cose più effimere, bisognoso di un riscatto e di una legittimazione all'esistenza che solo dal passato può giungergli e che ben difficilmente giungerà.

Ma le analogie finiscono qui. Ben diverso da quello tieckiano è il mondo evocato da Eichendorff, diversa anche la mescolanza tra tipi dell'attualità e figure della memoria, tra ironia e nostalgia. Se Tieck, come vedremo ancora più avanti, mira a effettuare una contaminazione fra le due sfere, Eichendorff le mantiene rigorosamente separate, con una girandola di incroci assurdi e privi di conseguenze. Tra un mondo privo di memoria come quello presente e un mondo che solo la memoria può far riemergere non sembra possibile alcuna forma di circolazione.

#### 1. LA BATTAGLIA FRA GLI AUTORI

Il presupposto su cui si basa l'intero racconto, la possibilità di un incontro, anche se tangenziale, tra il mondo del Pubblico moderno e quello dei personaggi letterari, viene realizzato attraverso la trasposizione in termini narrativi della tecnica del «teatro nel teatro». Già si è accennato alla contiguità cronologica e alle corrispondenze tematiche fra *Viel Lärmen um Nichts* e i primi esperimenti teatrali di Eichendorff. Si tratta di commedie «romantiche» di ascendenza tieckiana, nel caso dei testi satirici, di ascendenza brentaniana nel caso di *Die Freier*. Ma, al di là della genealogia letteraria, è interessante osservare come Eichendorff condivida il tentativo — comune a vari altri scrittori della

sua epoca — di tradurre nel genere di moda, la narrativa breve, alcune fra le possibilità insite nella commedia intellettuale dei romantici, già sperimentate dall'autore stesso nelle commedie<sup>5</sup>.

Rispetto ad esse, qui Eichendorff si concentra esclusivamente sul gioco di incastri e di rovesciamenti fra i vari palcoscenici e fra il palcoscenico e la platea — come del resto preannuncia già l'epigrafe shakespeariana tratta dal finale del *Sogno di una notte di mezza estate*. A diversi livelli tutti i personaggi si presentano come autori dell'intreccio e, di volta in volta, si trasformano in attori dell'intreccio altrui. Ma è proprio la disomogeneità fra i livelli di «autorialità» a rendere problematica l'intera costruzione.

Herr Publikum si presenta non solo come spettatore, ma anche e soprattutto come committente: direttamente interessato all'esito (il matrimonio con Aurora), affida a una schiera di novellieri la realizzazione della peripezia, che questi ultimi orchestreranno secondo modelli letterari diversi, dal gotico al sentimentale. E saranno loro, nella novella sgangherata che ne risulta, a fare involontariamente di Herr Publikum quel personaggio farsesco che è.

C'è poi il principe Romano, un poeta «lacerato» ormai alle soglie della vecchiaia<sup>6</sup>, una specie di epigono vagamente estetizzante, interessato più alle situazioni in cui si scandisce l'intreccio che non all'esito, il quale intratterrà con le figure di *Ahnung und Gegenwart* un gioco analogo a quello fra Herr Publikum e i novellieri, con un parallelo rovesciamento di funzioni. Ma a questo punto avviene un ulteriore e più sostanziale ribaltamento. Quando il racconto già si avvia alla conclusione, entrano in scena due personaggi, il poeta Willibald e una voce narrante in prima persona, che appaiono come sdoppiamento

<sup>5</sup> Si veda in proposito l'accuratissima analisi dedicata a *Viel Lärmen um Nichts* e alle commedie eichendorffiane da B. Heimrich, *Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der Deutschen Romantik*, Tübingen 1968, pp. 78-88 e 88-106.

<sup>6</sup> La figura di Romano è probabilmente ispirata da Pückler-Muskau. Cfr. in proposito A. Hillach - D. Krabiel (cur.), *Eichendorff-Kommentar*, vol. I, München 1971, p. 150.

della stessa istanza autoriale: solo che il primo agisce come personaggio, mentre il secondo si presenterà nel finale come il vero e proprio redattore dell'intera vicenda.

Il gioco fra autori e attori, o se si vuole fra palcoscenico e platea, si configura cioè come un circolo chiuso all'interno di dimensioni parallele ma non comunicanti. Queste ultime poi, il teatro del presente e il teatro del passato, verranno riasorbite così come sono, nella loro eterogeneità, da un'istanza posta al di fuori degli eventi — in un punto di fuga che occorrerà definire. Da ciò emerge abbastanza chiaramente come Eichendorff non sia interessato soltanto a una ricognizione, parziale ma in qualche modo esaustiva, di tutte le diverse modalità di organizzazione del testo poetico qui rappresentate<sup>7</sup>. La battaglia fra gli autori è impari perché si svolge su terreni diversi. L'impostazione 'teatrale' è funzionale a un più ambizioso progetto: Eichendorff ripropone, con i due scenari coesistenti ma mal comunicanti, una configurazione tipica della sua narrativa, ma la ripropone in maniera deformata, riducendo i gruppi di personaggi — già di per se stessi, di norma, frutto di un radicale processo di allegorizzazione — a «ruoli» inconsapevoli, o consapevoli ma riluttanti, di uno spettacolo impazzito. In questa sede ci si limiterà ad esaminare che cosa avvenga di tre motivi ricorrenti.

#### a. Il coro

I novellieri (qui ricondotti a tipi denominati in base alla corrente letteraria di volta in volta rappresentata), non sono che una variante del coro, anonimo e spettrale, che fa la sua

<sup>7</sup> Il confronto fra i diversi modi di intendere la poesia è comunque una costante nella produzione narrativa eichendorffiana. Si pensi per esempio allo spazio occupato, proprio in *Ahnung und Gegenwart*, dalla tematizzazione dei rapporti tra poesia e critica, e dalle diverse figure di poeti. Non appare quindi un caso l'inserimento di Faber tra le figure risorte dal romanzo giovanile, né l'importanza che egli assume nell'intreccio. A questo proposito cfr. V. Stein, *Morgenrot und falscher Schein. Studien zur Entwicklung des Dichterbildes bei Eichendorff*, Winterthur 1964.

comparsa per lo più in scene notturne di «Konfusion»<sup>8</sup>. Possono essere i cortigiani in *Ahnung und Gegenwart*, in *Das Schloß Dürande*, in *Die Entführung* (spesso mascherati), i convitati di Frau Venus in *Das Marmorbild* o i selvaggi in *Eine Meerfahrt*<sup>9</sup>: tutti sono contraddistinti dalla minacciosa e irridente anonimità delle maschere, tutti fanno la loro apparizione nel corso di una festa che assume i tratti del sabba infernale. La prima apparizione dei novellieri non è molto diversa dai numerosi *Totentänze* eichendorffiani:

[...] es war, als rührten die Gebüschse sich ringsumher in der Dämmerung, einzelne Figuren schlüpften hastig da und dort hervor, andere schienen erschrocken dem Schlosse zuzueilen. [...] Auf einmal stiegen draußen mehrere Leuchtkugeln empor und ließen plötzlich in wunderbarem, bleichem Licht eine stille Gemeinde fremder Gesichter bemerken, die fast gespensterhaft aus allen Büschen hervorblickten (W 660).

L'inferna apparizione di un corteo insensatamente giubilante o stolidamente ostile non si lascia ricondurre a una valenza univoca; in tutti i casi però sottolinea l'equivocità di una situazione che sta per trasformarsi in svolta esistenziale, e talvolta concorre a realizzarla. E lo fa con la sola invadenza, caotica ma massiccia, della scena, si tratti di rappresentanti del mondo vuoto del presente (i cortigiani) o fantasmi risorti dal passato.

In questo caso, però, i figuranti diabolici assumono nel corso del racconto, come si è visto, la funzione di co-protagonisti, senza per questo perdere nulla del loro carattere marionettistico. Si tratta di una significativa radicalizzazione: l'identità mascherata o equivoca qui non ha più carat-

<sup>8</sup> Sulla funzione della «Konfusion» vedi oltre p. 28.

<sup>9</sup> L'apparente arbitrio di un catalogo di situazioni «topiche» che include anche testi successivi al racconto in questione risponde alla consolidata convinzione che Eichendorff organizzi i suoi testi sulla base «forte» costituita proprio da *topoi* essenziali, di cui non interessa qui prendere in considerazione l'evoluzione cronologica. Sull'uso dei *topoi* in Eichendorff si veda l'interessante lavoro di S. Nienhaus, *Gott gebe jedem Dichter solch ein Grab! Über Eichendorffs Umgang mit der Topostradition*, in: «Wirkendes Wort», 40 (1990), pp. 324-329.

tere simbolico, ma corrisponde in tutto e per tutto alla reale natura delle figure. E se esse giungono a sostituirsi ai protagonisti, è perché di protagonisti non ce ne sono. Non lo sono certo Herr Publikum, fantoccio mosso dal coro, né Aurora (la falsa Aurora), che ad esso è sostanzialmente affine.

#### b. *Leontin e la sua banda*

Questo sparuto gruppo di figure, rappresentato dallo stesso Leontin, da Faber e da Julie, risorto letteralmente come citazione «aus Ahnung und Gegenwart» (W 663), compare e agisce come è proprio dei *revenants*, scomodi compagni non ignorabili ma non più integrabili nel tessuto del presente. Non è un caso che il castello di Leontin sia raffigurato come un covo di banditi o di ribelli, che solo la benevolenza mista a paura di Herr Publikum consente di tollerare. Si tratta di figure appartenenti esclusivamente alla sfera del passato, costituzionalmente incapaci di recuperare un solo gesto o una sola parola che esulino dalla fonte, ormai disseccata, da cui hanno tratto origine. E perciò non solo non possono ricrearsi in quanto personaggi, ma sono condannati a una ripetizione ormai soltanto frammentaria. In definitiva si tratta anche in questo caso di «ruoli» fissi, appiattiti, costretti a rappresentare in eterno se stessi. L'unica differenza, ed è tuttavia una differenza degna di nota, consiste nella consapevolezza malinconica di non poter uscire dal proprio ruolo. Tale consapevolezza si incarna sia nei comportamenti paradossali di Leontin e di Faber, secondo una legge di enfaticizzazione grottesca dei tratti della loro maschera, sia nella nostalgia di morte espressa dal canto di Julie:

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot  
Da kommen die Wolken her,  
Aber Vater und Mutter sind lange tot,  
Es kennt mich dort keiner mehr.  
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,  
Da ruhe ich auch, und über mir  
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit,  
Und keiner mehr kennt mich auch hier (W 698).

Estraneità nel «qui» e nell'altrove da cui hanno tratto origine, sradicamento, nostalgia di riunione con la natura che dà vita e insieme l'oblio della morte, conferiscono a queste figure, al di là della loro origine di «autocitazione», una struggente nota di verità. È quasi d'obbligo ricordare che il verso 3 del canto di Julie ricorre invariato in una delle più belle e note liriche di Eichendorff, inserita nel più tardo racconto *Die Entführung*. Un rapidissimo raffronto fra le due liriche mostra una importante differenza di prospettiva: ciò che là appare oggettivato nell'immagine del giardino fatato e della donna addormentata — la malinconia di un passato irredento — viene espresso qui nel lamento tutto soggettivo di una figura che dal passato è costretta a risorgere.

I personaggi intorno a Leontin raccolgono cioè in sé tutte le ambigue valenze solitamente assegnate da Eichendorff alle apparizioni del passato. In esse si uniscono tratti affascinanti e tratti inquietanti, di esse sono propri sia la frenetica inquietudine di un moto senza meta, sia la condanna alla ripetizione, sia, in definitiva, la tendenza all'irrigidimento mortuario. Sono figure «rimaste perdute nella notte», cariche di seduzione e di minaccia proprio perché risorgono portando con sé tutto il peso dei sogni notturni di cui esse stesse sono cointessute. Come tutte le apparizioni del passato, inoltre, non occupano la scena se non in modo intermittente e non si materializzano se non evocate (da una particolare ora del giorno, da un paesaggio): il loro protagonismo, a differenza di quello del coro dei novellieri, è condizionato dalla presenza di un'istanza che le richiami in vita.

#### c. *L'eroina*

In quanto ad Aurora, l'elemento essenziale della figura è l'equivocità. Colei che partecipa attivamente all'azione nelle vesti di Aurora è in realtà la sua cameriera. In essa tuttavia si raccolgono i tratti tipici delle figure femminili eichendorffiane, appena attenuati da un sottile gioco prospettico che allude al carattere artificiale dell'apparizione:

Die wunderbare Beleuchtung gab der hohen, schlanken Gestalt etwas Wildschönes [...] (W 661);

[...] und über dem grünen Plan unten sprengte eine Frauengestalt in prächtigem Jagdkleid, mit den hohen Federn ihres grünsamtnen Baretts sich in den heitern Morgenlüften zierlich auf dem Zelter wiegend und fröhlich nach der glänzenden Reiterschar ihrer Begleiter zurückgewandt, von der bei jedem ihrer Worte ein beifälliges, entzücktes Lachen heraufschallte (W 668).

Proprio il filtro dell'ironia permette, però, di cogliere fino in fondo la parentela effettivamente sussistente fra la finta Aurora e le altre figure femminili di Eichendorff: questa come quelle assumono i loro tratti distintivi e giungono a configurarsi come personaggi attraverso l'occhio del protagonista che le contempla; sono, l'una e le altre, proiezioni di un'immaginazione che conforma la concreta apparizione a un archetipo preesistente.

Spesso, comunque, l'apparizione femminile viene poi sdoppiata in una coppia di figure dai tratti antitetici, l'una minacciosa e selvaggia, l'altra mansueta e rassicurante (Bianka e la dama, Rosa e Romana prima, e poi Romana e Julie, Leontine e Diana, la regina selvaggia e Alma). In questo caso le due valenze coesistono nella stessa figura, poiché essa rimane un'apparizione, evocata solo dall'occhio che di volta in volta la contempla. La vera Aurora, invece, è un essere androgino (molto simile a Erwin-Erwine in *Ahnung und Gegenwart*), che sfugge a ogni definizione di sesso e di ruolo. L'unico elemento distintivo è la voce argentina che pare sgorgare direttamente dal paesaggio e che colloquia spontaneamente con le altre voci della natura<sup>10</sup>. Il consueto sdoppiamento eichendorffiano della figura femminile si trasforma così nello sdoppiamento, assai più significativo, fra immagine e voce.

Già da questo ricorso sommario al lessico simbolico

<sup>10</sup> Per es. W 666: «[...] Romano aber glaubte, bald da, bald dort in den Gebüschchen neben sich kichern zu hören und Florentins, seines hübschen Jägerbüschchens, Stimme zu erkennen.»; W 683: «Da war es ihm, als höre, er durch die Stille der Nacht den jungen Jäger zwischen dem Flüstern der Wipfel und Blätter unten mit jemand sprechen.»; e infine W 717 s., le voci della luna e del bosco in colloquio con Florentin in fuga.

eichendorffiano emerge la sfasatura di piani che sta alla base di questo racconto: la deformazione di situazioni topiche essenziali si rivela funzionale alla costruzione di un mondo privo di consistenza perché privo di quegli elementi funzionali che assicurano (o più spesso: promettono) circolazione. Presente e passato coesistono disturbandosi vicendevolmente; la personificazione della poesia, che dovrebbe costituire il motore dell'azione, oscilla tra la staticità dell'immagine (peraltro di maniera) e il misterioso, intermittente risuonare di una voce inintelligibile. Il ruolo del protagonista, già minato dal meccanismo «teatrale» del rovesciamento fra le funzioni di autore e di attore, si sposta sulle apparizioni 'di contorno', la massa anonima da una parte e dall'altra i tronconi mutilati del passato.

Una scena occupata quasi esclusivamente da istanze 'marginali' che non possono rivendicare, per loro natura, la direzione autonoma del proprio itinerario.

## 2. LA MEMORIA

Nell'elenco delle figure che variamente si incrociano nella novella è stato qui finora lasciato in ombra il personaggio cui, seppure in modo ambiguo, compete il ruolo di protagonista, il principe Romano. L'ambiguità consiste innanzitutto nella palese inadeguatezza del personaggio rispetto ad altri eroi eichendorffiani: non si tratta, come quasi sempre avviene altrove, di un giovane posto di fronte all'avventura dell'esistenza, ma di un uomo maturo in lotta con la vecchiaia. In altri termini, all'apertura illimitata al mondo, gonfia di confusi presentimenti, si sostituisce qui il tentativo di fermare il tempo con una sorta di «cosmesi» che del passato preservi, se non lo spirito, almeno il simulacro<sup>11</sup>. Vi è però

<sup>11</sup> Il termine cosmesi qui è usato sia in senso proprio, sia in senso traslato. Già nella seconda sezione del racconto (spesso si è parlato di una scansione 'scenica' della narrazione) il principe ci viene presentato intento alla toilette mattutina, nel tentativo di coprire i segni del tempo per riuscire più gradito alla giovane contessa Aurora (W 662 s.). Una forma di cosmesi,



un tratto essenziale che accomuna Romano a tutti gli altri eroi di Eichendorff: la collocazione in una situazione di «soglia» che include in sé la necessità della prova e della scelta definitiva<sup>12</sup>. Interessante nella figura di Romano è che, in conformità con l'atmosfera oscillante di questo racconto, non sarà possibile stabilire alla fine se abbia o non abbia superato la prova. A rendere ulteriormente problematico il carattere di «protagonista» della figura è poi la circostanza che, verso la fine del racconto, Romano viene letteralmente «esautorato» da due figure collocate all'esterno delle coordinate entro cui si muove la narrazione, il giovane Willibald e il cronista in prima persona.

Eppure è proprio Romano a stabilire una precaria circolazione fra passato e presente e, in definitiva, a conferire al mondo di Leontin quella legittimità che sola può ribaltare il rapporto fra autori e attori, fra ombre scaturite dal sogno del poeta e ombre del mondo quotidiano. Romano, infatti, è l'unico personaggio a possedere memoria in un mondo appiattito nel puro presente come è quello di Herr Publikum e dei novellieri, e in questo risiede propriamente la «soglia» davanti alla quale egli si trova. È Romano, dunque, a compiere quell'atto magico di evocazione che restituisce vita alle figure di *Ahnung und Gegenwart* e fa bizzarramente incrociare le loro strade con quelle delle figure del mondo contemporaneo. Perché e come ciò possa avvenire e che cosa ne risulti costituisce il vero e proprio tema del racconto, che giunge così a configurarsi come un'ambiziosa ricognizione delle possibilità della memoria e dei rapporti tra memoria e poesia.

Credo si possa dire che nella maggior parte dei racconti di Eichendorff i protagonisti non possiedono memoria ma ne vengono posseduti: essi non conservano ricordo delle esperienze compiute, ma vengono, a tratti, colpiti fulmineamente

però, può essere definito l'intero comportamento di Romano, dettato dallo sforzo disperato di rivivificare artificialmente il proprio passato.

<sup>12</sup> Cfr. J. Kunz, *Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik*, Oberursel, Taunus 1951 (rist. anast. Darmstadt 1981), in particolare le analisi di *Die Entführung* e di *Das Schloß Dürande*, pp. 9-63.

da un'illuminazione che ha le caratteristiche dell'anamnesi, che li rituffa in una dimensione profonda per molti versi anteriore all'esperienza consapevole del singolo individuo<sup>13</sup>. Ben diverso è il caso di Romano: in lui, come vedremo, la memoria è un deposito che custodisce frammenti significativi di un'esperienza personale cui il personaggio non ha più accesso diretto. È garanzia di fedeltà, prima di tutto all'immagine di se stessi, ma anche possente motore di deformazione.

Eloquente in proposito l'episodio in cui entrano in scena Leontin e Faber. La scena è collocata nell'ora mattutina ed è costituita da diversi passaggi. Dapprima viene presentato un interno (Romano intento ad un'accurata operazione di cosmesi); subito dopo, bruscamente, la prospettiva si sposta all'esterno, con una delle descrizioni di paesaggio più squisitamente «eichendorffiane»<sup>14</sup>:

— Draußen aber ging der herrlichste Sommermorgen funkelnd an allen Fenstern des Palastes vorüber, alle Vögel sangen in der schönen Einsamkeit, während von fern aus den Tälern die Morgenglocken über den Garten heraufklangen W (663).

A partire di qui il punto di vista del personaggio si sostituisce a quello del narratore: all'oggettività crudele della descrizione dell'aspetto fisico del principe e alla trionfante epifania del mondo rigenerato nell'aurora subentra la percezione individuale, deformata e deformante, del principe stesso. In un processo analogo a quello tratteggiato nella lirica *Sehnsucht*<sup>15</sup>, cornice naturale, suggestione auditiva e immagine si susseguono (qui meno rapidamente e con minore purezza):

<sup>13</sup> Quasi sempre tale illuminazione riporta all'infanzia, un'infanzia talmente remota da configurarsi come una sorta di preesistenza (si pensi a Florio in *Das Marmorbild*, ma anche a Diana in *Die Entführung* o a Klarinett in *Die Glücksritter*). Cfr. O. Seidlin, *Versuche über Eichendorff*, Göttingen 1978<sup>2</sup>, p. 260 ss.

<sup>14</sup> Su questo passaggio esemplare, non a caso, Alewyn ha incentrato la sua magistrale analisi dedicata al paesaggio di Eichendorff. Cfr. R. Alewyn, *Eine Landschaft Eichendorffs*, in: P. Stöcklein (cur.), *Eichendorff heute*, Darmstadt 1966, pp. 19-43.

<sup>15</sup> Si veda in proposito O. Seidlin, *op. cit.*, pp. 54-73.

Da vernahm der Prinz zwischen den blitzenden Gebüschchen unten abgebrochen einzelne volle Gitarrenakkorde. Das konnte er niemals ohne innere Resonanz ertragen, die frühesten Jugenderinnerungen klangen sogleich mit an: ferne blaue Berge, Reisebilder, italienische Sommernächte, erlebte und gelesene (W 663).

La percezione mette immediatamente in moto il processo del ricordo, che ad essa finisce col sostituirsi. E non è solo ironia l'annotazione dedicata al confondersi di vissuto personale e impressioni di lettura, giacché poco dopo entrano in scena due figure di cui non è facile dire se appartengano all'«Erlebtes» o al «Gelesenes»:

Ein junger Mann nämlich, in leichter Reisekleidung und eine Gitarre im Arm, hatte sich soeben über den Zaun in den Garten geschwungen; ein Jäger saß noch auf dem Zaune, beide weren bemüht, einem kurzen, wohlbeleibten Manne gleichfalls herüberzuhelfen [...] Mein Gott! rief er, Graf Leontin — aus Ahnung und Gegenwart! — ist gleich an der Gitarre zu erkennen, fiel ihm der Dicke ins Wort; er kann nicht wohlgespeist zu haben sagen ohne einen Griff in die Saiten dazu — Der Dichter Faber, sagte Leontin, den Dicken präsentierend, noch immer der alte [...] (W 663-664).

È una svolta davvero stupefacente nel racconto. Dalla lettura di *Ahnung und Gegenwart* non risulta esplicitamente che Leontin suoni la chitarra, né viene mai fornita una descrizione fisica di Faber da cui si evinca che egli sia grasso<sup>16</sup>. In sé e per sé quest'ultima incongruenza non sarebbe particolarmente significativa giacché si sa che Eichendorff non attribuisce peso particolare alle descrizioni fisiche, anzi, non descrive affatto i suoi personaggi; qui, però, i tratti deformati dei personaggi (rispettivamente la chitarra e la pinguedine) si trasformano in requisiti essenziali, che li

<sup>16</sup> La pinguedine di Faber viene in seguito motivata come effetto del periodo trascorso al seguito di Herr Publikum, il che però non toglie nulla all'evidenza della deformazione nel momento dell'entrata in scena della figura. Del resto gli esempi di «inesattezza» nel citare figure ed episodi del romanzo giovanile sono parecchi, anche, come vedremo, indipendentemente dalla fallacia della memoria di Romano (per esempio Leontin stesso rievcherà la scena notturna del rapimento di Julie (W 697), episodio inesistente in *Ahnung und Gegenwart*).

rendono riconoscibili anche fuori del loro contesto naturale, con l'evidenza scontata della vignetta. L'istanza che vivifica, la memoria personale di Romano, estrapola singoli elementi, falsifica, deforma, asserve a sé ciò che per propria natura non può essere separato dal contesto con cui è cresciuto. La memoria, cioè, parodia l'atto della creazione poetica, è per così dire un sostituto della «Wünschelrute» che sa far risuonare il canto nascosto nelle cose.

I personaggi del romanzo giovanile rievocati con voluta inesattezza appaiono allora frutto non tanto di un'operazione di autoparodia, quanto di un disperato tentativo di rifunzionalizzazione. Così di Leontin si conserverà, nel corso del racconto, quel tanto che serve all'azione: la chitarra, prima di tutto, sempre pronta alle serenate, e poi il gesto caratteristico del saltare le siepi per irrompere improvvisamente sulla scena o per dileguarsi altrettanto improvvisamente; di Faber la greve presenza e l'umore scontroso. Si conservano cioè singole immagini, stereotipe e frammentarie (cui si accomunano altre apparizioni letterarie, come l'arpista «dal Meister»), tutte intrise della volontà del loro evocatore. Dallo scarto fra volontà e forza di evocazione scaturisce poi la riflessione, in Leontin e Faber, la nostalgia in Julie, ciò che consente ai poveri tronconi di esistenza richiamati in vita di commentare l'azione insensata in cui si trovano implicati. E Romano, del resto, non è del tutto inconsapevole della labilità della memoria, che solo per brevi tratti sa restituire al mondo il profumo della poesia; né può ignorare che la frammentarietà stessa delle apparizioni del passato conferisce ad ogni uscita di scena i tratti del congedo definitivo. Con simmetria geometrica il passo dedicato all'evocazione si chiude quando l'immagine torna a confondersi nel paesaggio da cui è stata tratta a forza:

Da sah er unten die beiden Freunde schon fern zwischen Weinbergen und blühenden Gärten in die glänzende Landschaft hinausziehen und Schlösser, Türme und Berge erglüheten purpurn, und ein leiser Hauch wehte den Klang der Morgenglocken und Lerchensang und Düfte erquickend herauf, als läge das Land der Jugend dort in der blitzenden Ferne (W 669).

## 3. LA CACCIA; LA BELLA MOLINARA; IL SOGNO

La memoria di Romano non si limita a fissare i tratti delle figure risorte dal passato di *Ahnung und Gegenwart*, ma determina anche le situazioni entro cui si snoda l'azione. Si tratta sostanzialmente della sequenza caccia-rapimento, che tanta parte ha nella narrativa di Eichendorff, proprio a partire da *Ahnung und Gegenwart*. È la rivisitazione consapevole, da parte del principe, di uno dei motivi in cui si raggruma il destino dei personaggi, di uno dei grandi momenti di prova e di scelta. In questo caso i segnali di ironia sparsi nel testo, così come l'evidente scarto fra volontà ed esito, non intaccano il valore tipico della situazione, anzi, lo rafforzano. L'inquietudine della vigilia, per es., è tanto più forte e densa di presentimenti nella falsa Aurora e nel maturo principe in quanto essi avvertono con raddoppiata intensità la propria esposizione al destino: sia come esseri umani di fronte a una prova, sia come maschere incatenate alla loro esistenza larvale da un gioco di cui non reggono più i fili. Se per la falsa Aurora il disagio si condensa nello stupore un po' irritato di fronte al volto notturno del paesaggio consueto<sup>17</sup>, l'itinerario di Romano alla vigilia della caccia fatale è ben più tormentoso.

Due episodi si stagliano con particolare nettezza in questo itinerario. Il primo è l'incontro inaspettato, «quasi in sogno» (W 676), con la fanciulla del mulino, il secondo è un sogno vero e proprio. In ambedue i casi la visione nasce dal paesaggio: più esattamente, prende forma quando il personaggio si ritrova inattesa rituffato nel paesaggio della giovinezza. È una situazione ben nota ai lettori di Eichendorff, che qui però si presenta in forma potenziata. Nei due episodi giungono infatti a sovrapporsi le due funzioni contrapposte della memoria cui prima si accennava: la rievoca-

<sup>17</sup> «Horch, sagte die Gräfin, ist das der Wald, der so rauscht? Es ist recht verdrießlich, ich hatte mir schon alles so lustig ausgesonnen für morgen, und nun wird mir ordentlich angst; die dummen alten Bäume vor dem Hause, die finstern Berge, die stille Gegend: es sieht alles so ernsthaft und anders aus, als man sichs bei Tage denkt [...]» (W 680).

zione consapevole e l'anamnesi improvvisa. E questa volta il congedo dal «paesaggio della giovinezza» è più denso di conseguenze.

[...] er war wie im Traum, bunte Schmetterlinge flatterten wieder über dem stillen Grunde, der Mühlbach rauschte, die Vögel sangen lustig wie damals. Nun kamen auch die hohen Linden, dann der Brunnen — da blieb er auf einmal fast erschrocken stehen. Denn auch sein damaliges Liebchen kniete, Wasser schöpfend, wieder am Brunnen. Als sie so plötzlich den Fremden erblickte, setzte sie langsam den Krug weg und sah ihn unter dem Strohhut lange Zeit groß an. Es waren die alten, schönen Züge, aber gebräunt und von Sorge und Arbeit wunderbar verwandelt.

Kann ich wieder mir dir gehen? redete Romano sie endlich an.

Nein, erwiderte sie ruhig; ich bin längst verheiratet. — Wie ist es denn dir seitdem gegangen? fuhr sie fort; es ist lange her, daß du mich verlassen hast. Darauf sah sie ihn von neuem aufmerksam an und sagte: Du bist heruntergekommen (W 676-677).

L'apparente parallelismo rispetto all'episodio dell'evocazione di Leontin nasconde profonde differenze. Anche qui, è vero, la visione prende forma all'interno di un paesaggio filtrato dalla percezione soggettiva di Romano. A differenza di allora, però, non è riconoscibile proprio perché falsificata (dotata dunque dell'univocità di requisiti d'accatto), ma quasi irriconoscibile perché «vera», per le alterazioni subite nel corso del tempo.

L'incrocio non previsto fra evocazione e anamnesi, fra parodia dell'atto poetico e l'improvvisa epifania di un'immagine poetica dà origine a una situazione veramente «unheimlich» perché non integrabile in alcun modo nella logica interna del racconto. Il tentativo di rifunzionalizzazione, non del tutto fallito nel caso di Leontin, qui si rivela assolutamente impossibile e finisce col ritorcersi contro l'evocatore stesso. L'immagine evocata (o apparsa per forza propria), infatti, fa da specchio minaccioso, che restituisce a Romano i propri tratti altrettanto deformati.

L'alchimia tra rivisitazione ed «epifania» non produce la vera immagine del Passato ma quella del Tempo, la sola che possa gettare la sua ombra sul vuoto mondo del presente facendone vacillare l'autoconsapevolezza.

E, sul piano del gioco letterario con il romanzo giovanile,

i rapporti con la fonte saccheggiata sono molti diversi, diverso è il corto circuito fra «Erlebtes» e «Gelesenes». Lo si vede soprattutto nel secondo episodio, quello del sogno<sup>18</sup>.

Alla vigilia della caccia fatale Romano si mette in viaggio nella notte, diretto verso il castello di Leontin, ma si perde in una contrada solitaria (A 681).

Gli elementi costitutivi del paesaggio in cui Romano si trova immerso sono gli stessi che compaiono in un noto passo all'inizio di *Ahnung und Gegenwart*, quando Friedrich, partito alla ricerca di Rosa, si perde nella foresta (la foresta in cui peraltro è collocato anche il mulino) (W 15). Come già avveniva nel passo precedente, anche qui Romano tenta di addomesticare quanto di inquietante vi è nell'esperienza attraverso il ricordo<sup>19</sup>, che in questo caso riconduce a situazione topica, ripetibile, un momento unico nell'esistenza di ogni personaggio eichendorffiano. Addormentandosi, Romano sogna di essere tornato a Heidelberg, nei luoghi della giovinezza. Ora è autunno e tutto pare morto o addormentato, il paesaggio è illuminato da luci intermittenti e percorso da moti confusi o circolari. Credendo di riconoscere, in un giardino fatato, l'amata di un tempo, il principe si trova di fronte al proprio doppio:

Wie er sie aber verfolgte, kam es ihm vor, als wäre es sein eigener Schatten, der vor ihm über den Rasen herfloß und sich zuletzt in einem dunklen Gebüsch verlor. Endlich hatte er sie erreicht, er faßte ihre Hand, sie wandte

<sup>18</sup> Per quanto riguarda l'episodio della fanciulla del mulino, vi si riconosce innanzitutto un richiamo ai passaggi di *Ahnung und Gegenwart* in cui è narrata la vita dissipata del principe che, travestito, seduce una giovane borghese e ne causa la morte (cfr. A. Hillach - D. Krabiel, *op. cit.*, p. 150) - tali passaggi rappresentano del resto un'anticipazione della seduzione e del rapimento di Rosa nel corso di una caccia. Il mulino e soprattutto il ritorno inaspettato al mulino, inoltre, richiamano alla memoria l'incontro di Friedrich con Erwine e, verso la fine del romanzo, il ritrovamento della fanciulla, la scoperta del suo sesso e la di lei morte.

<sup>19</sup> W 681: «Wie manche schöne Sommernacht, dachte er, habe ich auf meinen Jugendfahrten schon so verbracht und in der dichterischen Stille, heimlich bildend, den grauen Vorhang angestarrt, hinter dem die frischen Morgen, blitzenden Ströme und duftigen Täler des reichen, unbekanntem Lebens vor mir aufsteigen sollten».

sich. — Da blieb er erstarrt stehen — denn es war er selber, den er an der Hand festhielt. — Laß mich los! schrie er, du bist nicht, es ist ja alles nur ein Traum! — Ich bin und war es immer, antwortete sein gräßliches Ebenbild; du wachst nur jetzt und träumtest sonst (W 682).

Ancora una volta l'immagine del Tempo si sovrappone alle immagini ricordate, presentandosi come specchio orribilmente deformante.

Ancora una volta ciò che del mondo poetico è ancora vivo trasforma in esperienza genuina, peraltro spaventosa, quello che può essere degustato soltanto in forma mediata.

Ma c'è un altro aspetto degno di nota. Il mondo di Eichendorff pullula di doppi, dalle diverse valenze (travestimento, sdoppiamento, sovrapposizione, parallelismi), solo che ai doppi non è mai dato incontrarsi. Nella maggior parte dei casi si tratta dello sdoppiamento di un unico nucleo esistenziale in due destini divergenti: incontrarsi sarebbe una grazia, non certo una maledizione. Solo in *Ahnung und Gegenwart* c'è una situazione simile a questa: fin dall'inizio Leontin si imbatte in un'immagine deformata di se stesso, che assume la funzione di angelo ammonitore, e che si rivelerà alla fine essere Rudolf, il fratello «inselvaticato» di Friedrich. Non è questa la sede per analizzare le implicazioni di un intreccio di destini simboleggiato dal gioco somiglianza-parentela; qui, piuttosto, può essere interessante osservare il rimescolamento di identità e di funzioni che la sconsiderata irruzione nel mondo del romanzo giovanile provoca non solo nel finora ordinato orizzonte della novella, ma anche nelle coordinate simboliche della narrativa di Eichendorff. Sul volto di Romano, fin qui «autore» (o rifacitore), fin qui, per quanto ne sappiamo, travestimento satirico di Pückler-Muskau, si proiettano e si confondono i tratti di Friedrich, del principe, di Leontin e di Rudolf, in una girandola di rispecchiamenti che nel romanzo giovanile erano impliciti, e proprio perciò accuratamente elusi grazie alla divaricazione radicale dei destini. Con ciò Romano esce di scena come autore ed entra a far parte del mondo stralunato o mutilato cui già appartenevano la falsa e la vera Aurora, i novellieri, Leontin, Faber e Julie, viene rituffato in un crogiolo da cui con certezza non scaturirà più un'opera compiuta.

## 4. IL CASTELLO DI LEONTIN

La memoria fallisce il suo scopo doppiamente, perché falsifica e, proprio perciò, perché non sa preservare le immagini dalle deformazioni del tempo. L'evocazione non restituisce che fantasmi, mentre d'altro canto l'«Erlebnis» dà accesso a incontri inquietanti o orribili: questa parrebbe la disincantata conclusione di Eichendorff. E in effetti, fin qui, abbiamo incontrato un intero repertorio di situazioni ribaltate nel grottesco o nell'«unheimlich» (e altre ancora si incontreranno nel seguito). Meglio allora, perché più gratificante, la grossolana linearità degli intrecci progettati dai novellieri.

Eppure è proprio a questo punto che Eichendorff lascia intravedere una possibilità di riscatto. Lo fa consentendo ai personaggi di *Ahnung und Gegenwart*, evocati da Romano, di inventarsi autonomamente il seguito della propria storia, così come sono (o sono diventati).

In un secondo tentativo di raggiungere il castello di Leontin, Romano incontra il giovane Willibald, un poeta che gira il mondo alla ricerca dell'amata, appena intravista e subito perduta. I due sono colti da un temporale e Romano, per cacciare la paura, intrattiene il compagno di viaggio con un racconto di fantasmi «à la Hoffmann»<sup>20</sup>. Subito dopo, però, i due saranno sorpresi dall'incontro, nel castello di Leontin, con i protagonisti stessi dell'orribile storia — colti proprio nell'atto in cui la memoria letteraria di Romano li aveva fissati:

Was ist das? schrie hier Romano plötzlich voll Entsetzen auf. Auch Willibald stutzte, betroffen in die Ferne hinausblickend. Das wilde Wetterleuchten hatte das Schloß vor ihnen wieder grauenhaft erhellt, und im Tore erblickten sie deutlich die Leichenbraut mit dem grünen Gewande und funkelnden Gürtel, zwei dunkle Gestalten neben ihr, lautlos auf drei schwarzen Rossen, die faltigen Mäntel im Winde flatternd, als wollten sie eben wieder ihren nächtlichen Auszug beginnen (W 696).

Un fenomeno analogo avviene con la storia successiva-

<sup>20</sup> W 694: «Wahrhaftig! unterbrach hier Willibald lächelnd den Erzähler, Sie hoffmannisieren recht wacker».

mente narrata da Willibald, l'incontro con la bella sconosciuta. In ambedue i casi Leontin e i suoi amici conoscono bene la soluzione delle enigmatiche vicende, rimaste sospese, perché ne sono proprio loro i protagonisti. Sarebbe inutile cercare in *Ahnung und Gegenwart* o nei suoi paraggi qualcosa che ricordi anche solo vagamente le due storie, perché si tratta di due storie nuove. Il castello di Leontin rappresenta il luogo magico che le risucchia e le trasforma in realtà, il luogo in cui ciò che è letto o immaginato diventa esperienza viva; in altre parole, il crogiolo della poesia. Qui, in un angolo, giace addormentato l'arpista di Goethe che Romano aveva creduto di riconoscere in uno dei passi precedenti.

Qualcosa di simile viene rappresentato in due novelle di Tieck concepite all'incirca negli stessi anni, *Das alte Buch und die Reise in's Blaue hinein* e *Die Vogelscheuche*<sup>21</sup>. Nella prima novella sono i personaggi della grande letteratura del passato (da Gottfried allo stesso Tieck), nella seconda le figure shakespeariane del *Sogno di una notte di mezza estate* a risucchiare nel proprio mondo, insieme magico e cartaceo, i tipi modellati sul mondo contemporaneo che di esse si credevano padroni. Perché ciò avvenga sono necessari due presupposti, strettamente correlati: prima di tutto la trasformazione delle figure letterarie in immagini mitiche della poesia passibili di infinite reincarnazioni nel corso del tempo (Athelstan, la fata Gloriana e il principe del male — lo «Arsenikprinz», che presiede al brutto e con ciò ne giustifica la necessità) in *Das blaue Buch*, la genealogia mitico-fiabesca degli elfi shakespeariani in *Die Vogelscheuche*, che risale addirittura a Diana e a Endimione<sup>22</sup>, e di qui la possibilità di riasorbire la Storia fra le storie infinite di cui è fatta la poesia, di trasformare la Storia in fiaba. Non a caso Tieck inventa,

<sup>21</sup> All'elenco possiamo aggiungere *Eine Sommerreise* (1834), resoconto del fallimento di un tentativo di rivisitazione del passato analogo a quello di Romano.

<sup>22</sup> Risale, cioè, a una «mesalliance», secondo il principio, caro al vecchio Tieck, che la vicenda terrena della poesia è vicenda di contaminazioni, in cui trova giustificazione anche il fenomeno del «brutto».

per queste opere, la definizione «Märchenovelle», giocando consapevolmente con la contraddizione — da lui per primo avvertita — tra due modi radicalmente opposti di intendere il rapporto del poeta con la realtà.

La consapevolezza, comune a Tieck e allo Eichendorff di questo racconto, della fragilità cartacea dei modelli da sovraimporre al contingente dell'attualità, non trasforma comunque il gioco lievemente irridente con la letteratura in puro gioco letterario.

Per il vecchio Tieck e per il molto meno vecchio Eichendorff la posta in gioco è la poesia, sempre più lontana, non la letteratura. Ma, sulla base di questa profonda affinità, emergono tanto più evidenti le differenze.

La «Märchenovelle» tieckiana si basa sul principio strutturante del «meraviglioso»: la crosta compatta della quotidianità si spezza o si incrina in seguito a un evento straordinario (ma non soprannaturale), e lascia intravedere una più sostanziale realtà che poi, in forme diverse, erode la crosta sovrastante senza però dissolverla del tutto. È un principio nei suoi effetti non molto diverso da quello che governa il «racconto fantastico». Tieck ne fa uso già nelle sue prime prove narrative; nelle tarde novelle ne sottolinea il carattere di consapevole manipolazione. Introduce dunque nelle sue novelle un personaggio «medio», un «filisteo» che, ironizzando sulle false certezze del mondo contemporaneo, crea quel vuoto di realtà che le creature di sogno sono ben disposte a riempire — anche se solo per un attimo.

Eichendorff, come è ben noto, non è particolarmente interessato alle potenzialità della fiaba. I suoi racconti si muovono tutti in un unico piano di realtà e sembrano ignorare quei principi di strutturazione, siano essi «Wendepunkte» o «Unerhörte Begebenheiten», che sono di per se stessi metafora della duplicità del reale. Il momento in cui l'azione giunge a una stretta è quello della «Konfusion», arbitrario incrocio di destini che torneranno subito a divaricarsi. La «Konfusion» è sterile di conseguenze, fa semmai balenare possibilità di combinazioni che mai verranno attuate; è un momento di prova per i personaggi, che devono dimostrare di saperne uscire intatti.

Il crogiolo in cui le «Märchenovellen» tieckiane immergono il mondo dei contemporanei appare allora ben diverso dalla poetica «Konfusion» del castello di Leontin. La disincantata ironia del vecchio romantico si innesta comunque sul postulato delle capacità autorigeneratrici della poesia, proprio perché essa accetta il brutto come parte di sé, mentre Eichendorff si ostina a sottoporre il mondo storico al vaglio di un'istanza che non ammette compromessi. Il castello di Leontin rappresenta il magma vitale della poesia solo per Romano (ben diverso dagli eroi medi tieckiani) e per Willibald; rappresenta l'inattesa consacrazione delle capacità rigeneratrici della memoria e insieme ne mette in evidenza i limiti.

La dimensione in cui sia Romano sia Willibald vengono risucchiati fa rivivere le immagini, ma non dà loro voce. E nella poetica di Eichendorff la voce è istanza primaria rispetto all'immagine. Muta è l'apparizione della sposa-fantasma e dei suoi accompagnatori; muta anche l'apparizione dell'amata di Willibald, di cui Julie non riuscirà a svelare l'identità. Nel castello di Leontin si ricrea la circolazione fra le immagini, ma è assente quella forza che, restituendo loro la voce, permetterebbe loro di uscire nel mondo e le renderebbe padrone della scena.

##### 5. «ZWEI GESELLEN»

Poco prima dell'episodio ora citato viene introdotta la voce del narratore in prima persona, colui che si rivelerà alla fine il redattore di tutta la storia. La sua collocazione rispetto agli eventi assomiglia molto a quella dell'io lirico nella notissima lirica *Die zwei Gesellen*<sup>23</sup>. È l'osservatore collocato al limitare dell'orizzonte, che racchiude in sé, come scaturigine e come destinazione, i destini diversissimi dei due compagni — il «Sich-Verliegen» e il «Sich-Verlieren»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. O. Seidlin, *op. cit.*, pp. 161-192.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 162.

Ed è, al tempo stesso, l'io lirico del già menzionato *Sehnsucht*:

Schöne, fröhliche Jugendzeit, was tauchst du wie ein wunderbares Land im Traume wieder vor mir auf! Die Morgenglocken tönen von neuem durch die weite Stille, es ist, als hört ich Gottes leisen Tritt in den Fluren, und ferne Schlösser erst und Burgen hängen glühend über dem Zauberduft. Wer ahnt, was das geheimnisvolle Rauschen der verträumten Wälder mir verkünden will? — Ich höre die Ströme unten gehen und weiß nicht, wohin sie ziehen, ich bin so voller Glanz und Klang und Liebe und weiß noch nicht, wo mein künftiges Liebchen wohnt! — Da über die Berge, zwischen den ersten Morgenlichtern sehe ich einen jungen, rüstigen Gesellen wandern, einen grünen Eichenzweig auf dem Hut, die braunen Locken vom Tau funkelnd, so frisch und keck, als gings ins Paradies. Und mir ist, als müßt ich alles liegenlassen und wieder mitreisen [...] (W 687).

Non si tratta certo di un passo fra i più intensi di Eichendorff, anche perché l'intento programmatico è fin troppo evidente. E più evidente ancora diviene nel seguito: il viandante intona un canto, e il canto dà vita a un'immagine «Nun aber war es wirklich, als würde das Lied auf einmal lebendig», W 688), con l'ardito, ma tutt'altro che inconsueto, passaggio dal presente dell'evocazione lirica all'imperfetto narrativo. Non è nemmeno tanto importante che l'immagine sia poi quella già citata della falsa Aurora in abito da cacciatrice.

Più interessante appare a questo punto proprio la situazione iniziale, quella che ho ricondotto al motivo degli «zwei Gesellen». Dei due compagni uno è Romano, il poeta incapace di attingere all'ispirazione se non attraverso il filtro deformante del ricordo, un filtro impastato di istanze soggettive che delle immagini lascia passare solo i tratti in cui potersi rispecchiare. È il vero e proprio poeta «creatore», sottoposto al rischio di trovarsi di fronte una creazione sgangherata, infine esposto alla scelta se lasciarsi risucchiare da essa o preservarsi abbandonandola a metà strada. Romano uscirà di scena definitivamente, fuggendo, nel momento in cui si accorgerà che Leontin, invece di assecondare il suo piano, ha ordito ai suoi danni la più crudele delle beffe. L'altro è Willibald il quale, dopo l'iniziazione superata nel castello di Leontin, si dirigerà con Aurora

verso l'Italia<sup>25</sup>. Willibald è il poeta giovane, eternamente giovane, da cui è bene separarsi prima che quest'ultimo, come avviene al meno accorto Romano, si trasformi in «gräßliches Ebenbild». È il poeta risucchiato nella vicenda, che si perde alle soglie di un viaggio verso un paese di sogno, e che solo così si preserva nel ritratto irrigidito di una giovinezza fuori del tempo. Ed è anche il poeta-viandante cui è concessa la grazia di passare intatto attraverso la «maniera», riconoscendo nell'apparizione della falsa Aurora i tratti dell'immagine un tempo balenatagli; è colui che, senza soggiacere alla tentazione di sostare, sa procedere imperterrito verso la vera Aurora (un percorso ben noto ai lettori di Eichendorff, perché è lo stesso del Taugenichts). Anch'esso, in definitiva, è un'immagine evocata dalla memoria, ma da una memoria che consapevolmente evoca il proprio passato per allontanarlo da sé. Il narratore, che nel finale è colto nell'atto di scrivere piluccando le pesche su cui Aurora ha impresso, nel congedarsi, il segno dei suoi dentini<sup>26</sup>, è il punto di fuga che raccoglie in sé le istanze rappresentate dai due compagni e insieme se ne distanzia. Compagno meno fortunato di Willibald, più saggio di Romano, resta volutamente ai margini, come testimone e cronista retrospettivo della compresenza sterile, in questo mondo, di due elementi che sarebbero destinati ad essere una cosa sola: l'immagine e la voce, la falsa e la vera Aurora, la memoria e la natura, fonte inesauribile di ispirazione genuina.

Non è, come potrebbe sembrare, l'accettazione di una

<sup>25</sup> Un simile sdoppiamento di funzioni è stato osservato, per es., nel narratore e nel protagonista del *Taugenichts* (Cfr. R. Mühlher, *Die Künstlerische Aufgabe und ihre Lösung in Eichendorffs Erzählung «Aus dem Leben eines Taugenichts»*. Ein Beitrag zum Verständnis des Poetischen, in: «Aurora», 22 (1962), pp. 13-44. In proposito si veda anche A. von Bormann, *Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus*, in: «Aurora», 30 (1970), pp. 94-112).

<sup>26</sup> W 721: «Ich aber sitze vergnügt in dem prächtigen Garten, einen Teller mit frischen Pfirsichen neben mir, die sie zum Andenken mit ihren kleinen, weißen Zähnchen angebissen; die Morgenluft blättert lustig vor mir in den Papieren, seitwärts weiden Damhirsche im schattigen Grunde, und indem ich dieses schreibe, ziehn unten Aurora und Willibald soeben durch die glänzende Landschaft nach Italien fort [...]». Cfr. O. Seidlin, *op. cit.*, p. 110.

collocazione epigonale, ma il suo esatto contrario. Ancora una volta il raffronto con Tieck potrà essere utile per definire la peculiare posizione di Eichendorff. Il primo, più fiducioso nelle potenzialità trasfiguratrici della poesia e insieme più scettico nei confronti delle pretese di autonomia del tempo presente, abbozza un modello narrativo in cui il presente può essere risucchiato, con tutte le sue scorie, nell'eterno gioco dell'immaginazione poetica, un modello in cui la cornice si ritrova ad essere una delle tante «fiabe» possibili entro una cornice più vasta. Eichendorff, invece, resta legato a un modello di narrazione unidimensionale, che non ammette cornice. A inquadrare e a legittimare la vicenda narrata, e il mondo che in essa si agita, è un'istanza posta al di fuori degli eventi — sia essa direttamente il disegno provvidenziale divino o, mediatamente, la natura che di questo è cifra. L'autore che compare alla fine per consegnare ai lettori un racconto che gli è stato dettato ha il non lieve compito di farsi portavoce di questa istanza, rinunciando a sostituirsi ad essa. Lascia perciò coesistere l'eterogeneità così come essa si manifesta e contemporaneamente regala al presente un repertorio di immagini disponibile a infinite incarnazioni.

La novella finisce così col sembrare, e forse lo è, una specie di spartiacque all'interno della produzione eichendorffiana. Le prime (e felicissime) prove nella narrativa breve abbozzavano mondi in cui la spaccatura sostanziale fra immagine e realtà quotidiana si giocava e si risolveva in una dimensione tutta interna all'orizzonte di esperienza dei protagonisti (si pensi a *Das Marmorbild* o al *Taugenichts*). In altre parole, nella dimensione compatta della fiaba.

Con *Viel Lärmen um Nichts* l'equilibrio si rompe bruscamente. Attraverso il velo della satira viene recuperata una componente che già in *Ahnung und Gegenwart*, nonostante il taglio storico del romanzo, faceva imbizzarrire la scansione provvidenziale dell'esperienza: il tempo come attualità, come girandola di manifestazioni contingenti ma pur capaci di interferire nel corso degli eventi. E forse è questa una delle ragioni, certo non la prima, che hanno spinto Eichendorff a scomodare le figure del romanzo giovanile. Ciò che

la memoria recupera, lo abbiamo visto, è di per sé un'ambigua commistione fra quanto giace sepolto in tutti noi e quanto la nostra identità storica si compiace di evocare per confermare se stessa e per contrapporre, in un intrigo illusorio, passato e presente.

Nella narrativa degli anni successivi le figure farsesche di Herr Publikum e dei novellieri scompariranno, ma non senza lasciare tracce. Di essi resteranno le scorie del tempo storico, pronte a opporre la loro stolidità resistenza allo snodarsi del tempo provvidenziale, irriducibili di fronte a ogni tentativo di assorbimento nel disegno divino. Così la voce del testimone appagato e malinconico di *Viel Lärmen um Nichts* si trasforma nella voce di ammonimento e scongiuro che risuona nei racconti della maturità.

#### 6. «DAS FLIEGENDE KORPS DER JUGEND». CONCLUSIONI E PROSPETTIVE

Da quanto finora si è detto emerge la centralità della dimensione «tempo», origine di quella discrepanza, ora sterile, ora ambigualmente feconda, tra figure del presente e figure del passato. È la scansione 'provvidenziale' del tempo contrapposta a quella 'storica', ma è anche il tempo come stratificazione dell'esperienza personale, che rischia di emanciparsi dai contenuti stessi dell'esperienza. Vi è però nel racconto un'altra accezione del tempo, che include le prime due e insieme le trasporta in un ambito problematico che va oltre l'orizzonte della novella. La distanza che separa Romano dai fantasmi evocati, quella che permette al narratore di contemplare Romano e Willibald (il «creatore» epigonale e l'immagine fuggente dell'ispirazione che di continuo si rinnova) è la stessa distanza che si frappone fra lo Eichendorff «satirico» e il mondo in origine compatto ed entusiastico che, con le reminiscenze di *Ahnung und Gegenwart*, egli si compiace di riportare in scena.

Il ricorso al romanzo giovanile come repertorio di immagini letterarie e insieme come unità organica in cui storia secolare e storia divina si confrontano direttamente si arric-



chisce di una valenza ulteriore, in cui le prime due inevitabilmente confluiscono, quella della riflessione storico-letteraria. E anche in questo caso il tempo rappresenta l'istanza che mette a confronto dimensioni qualitativamente diverse.

La breve stagione satirica di Eichendorff alle soglie degli anni Trenta non va interpretata cioè solo come frutto di un particolare e momentaneo umore letterario. Essa si configura altresì come un primo tentativo di resa dei conti 'sistemica' con il romanticismo. Siamo, certo, ancora ben lontani dal pacato e articolato tentativo di ricostruzione storico-letteraria compiuto da Eichendorff in anni più tardi<sup>27</sup>. Ma tanto più interessante, proprio per questo, appare l'assunto dello scrittore.

Si tratta, soprattutto in questa novella, di una curiosa miscela di dissacrazione e consacrazione. Per la prima volta Eichendorff avverte come concluso, storicamente esaurito, un fenomeno letterario da cui la propria opera aveva tratto linfa vitale e a cui essa stessa per molti versi apparteneva. È noto come lo scrittore, nei suoi scritti di critica e di storia letteraria, non abbia mai esplicitamente annoverato se stesso fra i romantici, e non solo per ragioni generazionali. Qui invece proprio il romanzo giovanile si fa rappresentante di tutto un mondo poetico intenso, compatto, fervido e profondamente innovativo. Si fa cioè rappresentante di un romanticismo inteso come «poesia» *tout court*. Dirà Leontin, non senza ironia:

Ja, das fliegende Korps der Jugend, dem wir angehören, ist längst aufgelöst, das Handgeld flüchtiger Küsse vergeudet; diese ästhetischen Grafen und Barone, diese langhaarigen-reisenden Maler, die genialen Frauen zu Pferde, sie sind nach allen Richtungen hin zerstreut; unsre tapfersten Anführer hat der Himmel quiesziert, ein nueus, aus unserer Schule entlaufenes Geschlecht hat neue, langweilige Chausseen gezogen, und wir stehen wie vergessene Wegweiser in der alten, schönen Wildnis (W 667).

Qui, cioè, la presa di distanza non implica — come invece

<sup>27</sup> Si vedano soprattutto i due grandi saggi *Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland* (1846-47) e *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857).

avverrà in anni più tardi — un tentativo di collocazione storica che dia ragione della rapida esplosione e dell'altrettanto rapido declino del fenomeno<sup>28</sup>. Al contrario, essa consiste nell'assolutizzazione della stagione romantica, fino a farne una sorta di categoria sovratemporale che sui percorsi storici della letteratura si proietta, senza coincidere con essi. Il romanticismo si identifica cioè con quella giovinezza gonfia di presentimenti e dedita al servizio d'amore della Poesia, che fin dalla prima pagina di *Ahnung und Gegenwart* viene definita come una delle modalità, e la migliore, dello spirito umano, come tale sottratta alle ingiurie del tempo<sup>29</sup>.

L'atteggiamento di Eichendorff di fronte alla realtà culturale e umana del suo tempo (e dentro di essa) si definisce alla luce — felicemente contraddittoria — di questa irrisolta pluralità di dimensioni, fra adesione al flusso della storia e bisogno di contemplarlo dall'alto di altri valori. Un atteggiamento, indubbiamente, molto simile a quello che ispira gli scritti successivi. Vi è comunque, rispetto ad essi, una differenza significativa. Il ruolo qui assegnato alla poesia intesa come giovinezza dell'anima lì viene assunto da una doppia istanza spirituale, che nella poesia trova soltanto una delle sue possibili incarnazioni. Eichendorff individua due categorie antitetiche. La tensione che si instaura fra esse determina il corso delle vicende dello spirito umano. Sono lo «spirito cattolico» e lo «spirito protestante», intesi in un'accezione evidentemente non confessionale. Il primo si esprime nella

<sup>28</sup> Significativa è già di per se stessa l'immagine della «prächtige Rakette», usata per definire il romanticismo, un'immagine ricorrente in Eichendorff e sempre con connotati minacciosi, fin da *Ahnung und Gegenwart*.

<sup>29</sup> W 7: «Und so fahre denn, frische Jugend! Glaube es nicht, daß es einmal anders wird auf Erden. Unsere freudigen Gedanken werden niemals alt und die Jugend ist ewig», che trova proprio in *Viel Lärmen um Nichts* il suo correlato in uno dei passi fra i più famosi di Eichendorff (W 700): «Die Jugend, sagt man, blicke die Welt anders an als andere vernünftige Leute, sehe im funkelnden Walde Diana vorübersprengen und aus den Strömen schöne Nixen wunderbar grüßend auftauchen. Ich aber bilde mir ein, aus jungen Philistern werden alte Philister, und wer dagegen einmal wahrhaft jung gewesen, der bleibts zeitlebens».

capacità di sentirsi parte di un tutto armonioso, nell'aderire spontaneamente alle cose, nell'affidarsi fiducioso a una direzione provvidenziale. Il secondo trova espressione in quella 'malattia' che è l'individualità, prodotto di una vera e propria mutilazione nel corpo vivo della natura, un'individualità destinata ad assolutizzare arbitrariamente la propria patologica autonomia ergendosi a istanza giudicante<sup>30</sup>. In questa tardiva variante 'teologica' della contrapposizione fra ingenuo e sentimentale, lo «spirito cattolico» si incarna in qualunque forma d'arte garantisca circolazione fra uno e tutto: nei drammi allegorici di Calderon come nel «realismo»<sup>31</sup> di Stifter. Lo «spirito protestante», a sua volta, governa la poesia incrinata dal dubbio, dall'ironia, dallo scetticismo. Il romanticismo, in questa cornice concettuale, si configura come una variante inedita dello spirito protestante: rappresenta il tentativo, fallito, di riattingere, con la sola forza della propria, disperata, *hybris*, la circolazione perduta. I romantici sono figure tragiche o grottesche, e tragica, grottesca, disperata, frammentaria la loro opera. La grandiosa, eroica battaglia della «ewige Jugend» si connota così come un tentativo luciferino di oltrepassare i propri limiti; la poesia romantica — che per Eichendorff non cessa di essere immagine della Poesia in assoluto — gli appare un'arbitraria emancipazione di una sfera che invece è destinata ad essere solo una fra le tante manifestazioni dell'anima umana.

Ma vi è un altro aspetto più che problematico. Nella novella la Poesia, la «ewige Jugend» che rinnovandosi perpetuamente può trasformare il presentimento in promessa e conferire senso e continuità all'esperienza dell'uomo nel mondo, entra in frizione violenta con la legge di evoluzione temporale di cui dovrebbe invece essere garante. Eichendorff non si limita a constatare la latitanza della poesia dalla letteratura del suo tempo — il che implicherebbe un'imposta-

<sup>30</sup> Sono le componenti che Seidlin, *op. cit.*, pp. 129-160, trascrive rispettivamente come la grazia della fede e il peccato capitale della «superbia».

<sup>31</sup> Eichendorff conclude il saggio *Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland* con un vero e proprio inno a Stifter, in cui riconosce i contrassegni di un'arte 'ingenuamente' realista.

zione in qualche modo dialettica. La fine del romanticismo, qui sanzionata con una certa enfasi, in realtà non si limita ad aprire la strada, come afferma Leontin nel passo sopra citato, a una generazione di pallidi epigoni tediosi, ma produce un'inquietante frantumazione del mondo stesso dell'esperienza letteraria. Ne è emblema in questo stesso testo il processo di stilizzazione grottesca della satira, quella satira che non è solo cornice ai giochi fra autore e testo alla cui analisi abbiamo dedicato queste pagine, ma è anch'essa dimensione costitutiva dell'orizzonte narrativo, intrinseca alla natura di quel gioco poetico<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Per la ricostruzione degli aspetti specificamente satirici si rinvia ai seguenti studi: A. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, diss., Marburg 1915; A. D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, diss., Berlin 1968, pp. 89-100; B. Anton, *Romantisches Parodieren. Eine spezifische Erzählform der deutschen Romantik*, Bonn 1979, pp. 163-200; C. Nolte, *Symbol und historische Wahrheit. Eichendorffs satirische und dramatische Schriften im Zusammenhang mit dem sozialen und kulturellen Leben seiner Zeit*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1986, pp. 59-89. Di particolare interesse è il saggio di W. Frühwald, *Der Philister als Dilettant. Zu den satirischen Texten von Joseph von Eichendorff*, in: «Aurora» 36 (1976), pp. 7-26, che illumina il complesso contesto storico-culturale in cui si inserisce l'attività 'pubblicistica' di Eichendorff (di cui è considerata parte integrante la novella in questione).

## ESTETISMO, NICHILISMO E VOLONTÀ DI POTENZA:

GLI APPUNTI DI HOFMANNSTHAL SUL 'WILLE ZUR MACHT'

di

PAOLA GHERI

Pisa-Firenze

Il concetto di *Wille zur Macht* elaborato da Nietzsche alla fine della sua attività filosofica ha impegnato e travagliato lo studio di tutti gli esegeti dell'opera di questo filosofo, dando origine alle interpretazioni più divergenti e accendendo dibattiti che ancora non sembrano volersi spengere<sup>1</sup>. Con la fama

<sup>1</sup> L'edizione critica e completa delle opere di Nietzsche, compresi i frammenti postumi che la sorella Elisabeth Förster insieme a Peter Gast aveva pubblicato in varie edizioni (1901, 1906 e 1911) in un ordine e in una selezione del tutto arbitrari col titolo da lei deciso di *Wille zur Macht*, avvenuta negli anni Sessanta-Settanta ad opera di Giorgio Colli e Mazzino Montinari ha segnato una vera e propria svolta nella *Nietzsche-Forschung*. A quest'opera sorretta da rigore filologico e dalla volontà di liberare il pensiero di Nietzsche dalle proiezioni ideologiche filonaziste che i volumi della Förster avevano contribuito a sollecitare si è accompagnata l'interpretazione di esegeti italiani come Gianni Vattimo e Ferruccio Masini che, pur nella loro rispettiva diversità, hanno messo l'accento sul carattere propositivo e neumanistico della filosofia di Nietzsche. La posizione di Vattimo si delinea nello studio del 1967 che si presenta col modesto titolo *Ipotesi su Nietzsche* (Torino, Giappichelli), uscito quando il lavoro di Colli-Montinari non è ancora concluso. La necessità di riprendere da una prospettiva nuova il confronto con Nietzsche risulta anche dall'utile rassegna della critica su Nietzsche a partire dalla seconda guerra mondiale (cfr. le pp. 161-193). Le ipotesi di Vattimo diventano tesi nel lavoro più vasto e impegnativo uscito nel 1974 col titolo *Nietzsche. Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione* (Milano, Bompiani) da cui prende le distanze Ferruccio Masini con *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche* (Bologna, Il Mulino, 1978) per accentuare l'essenza sperimentale del pensiero di Nietzsche contro lo sfondo marxiano su cui Vattimo lo legge, mentre Montinari ha mantenuto una posizione più cauta e più scettica circa le proposte neumanistiche di Nietzsche (cfr. *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Roma, Ubaldini, 1975). Ma ciò che ancor oggi i germanisti tedeschi apprezzano della critica italia-

e la popolarità di Nietzsche negli anni Novanta del secolo scorso nasce anche l'inquieta vicenda dell'interpretazione della sua filosofia, che, se si prescinde dalla maggiore e minore ortodossia degli approcci, è stata feconda come poche altre nel campo della letteratura e della cultura tedesca in genere. Termini come *Übermensch* e *Wille zur Macht* hanno avuto un significato determinante per la vita artistica e letteraria di fine secolo e dei successivi cinquant'anni<sup>2</sup>, hanno creato un clima, una mentalità, un gusto al quale non era facile sottrarsi: «Nietzsche circolava nell'aria» osservava Hofmannsthal in un saggio del 1891<sup>3</sup>.

na (che certo non è stata senza padri, cfr. le pp. citate nel libro di Vattimo) considerandola ormai un punto fermo della *Nietzsche-Forschung* è lo sforzo di leggere Nietzsche con le chiavi che egli stesso ha fornito e di non cadere vittime più o meno consenzienti delle sue «maschere». È in Italia invece che recentemente la nuova edizione a cura di Maurizio Ferraris della *Volontà di Potenza* ha dato adito a nuove discussioni in quanto si accusa Ferraris di aver voluto gratuitamente screditare l'opera di Colli-Montinari in nome di una sorta di riabilitazione della sorella di Nietzsche e con lei, implicitamente, di una lettura in qualche modo reazionaria dei tanto discussi frammenti postumi del filosofo (il titolo del resto allude già a un taglio interpretativo in questo senso; cfr. *La Repubblica*, 21.11.1992). Forse la polemica apertasi sulla nuova edizione italiana della *Volontà di potenza*, al di là delle possibili seduzioni esercitate da un'edizione provocatoria, e perciò eclatante come non può non essere questa, è indice di un cambiamento conforme a uno spirito restaurativo legato anche a fenomeni di intolleranza e razzismo, che fa impallidire le ipotesi neo-umanistiche di Hofmannsthal su Nietzsche e con esse le nostre.

<sup>2</sup> Come ha constatato, tracciando un bilancio ormai famoso, Gottfried Benn: «Er ist [...] der weitreichende Gigant der nachgoetheschen Epoche [...], für meine Generation war er das Erdbeben der Epoche [...]; *Gesammelte Werke*, hrsg. von D. Wellershof, Wiesbaden, Limes, 1959, Bd. 1, p. 482. Utilissime le rassegne panoramiche di Richard Frank Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist — Monographien und Texte zur Nietzsche Forschung. Ausbreitung und Wirkung des nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr des Philosophen*, Berlin, De Gruyter, 1874 e 1983, 2 Bde. (I ed. 1971), e di Bruno Hillebrand (Hrsg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1972, 2 Bde.

<sup>3</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Zur Physiologie der modernen Liebe*, in *Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in 10 Bänden* (ungekürzte, neugeordnete, um einige Texte erweiterte Ausgabe der 15 Bände *Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von H. Steiner, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch 1953 sgg.), hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch 1979 sgg., Bd. VIII, p. 96. In seguito cit. GW.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento Nietzsche è veramente il filosofo di moda: il suo pensiero soddisfa per più di un verso le esigenze di una generazione di artisti in polemica con i valori morali ed estetici della cultura borghese. Ma anche per questo motivo, oltre che per le specifiche difficoltà implicite nel suo pensiero e per i condizionamenti creati dalla scarsa distanza generazionale fra Nietzsche e i poeti che lo hanno amato, diventa subito una *moda*: al grande entusiasmo e alla vivacità delle adesioni non corrisponde un'intelligenza altrettanto approfondita delle sue teorie. Il nostro studio è nato dalla constatazione di come il confronto di Hofmannsthal con la filosofia di Nietzsche esorbiti da quell'*humus* storico e culturale costituito da tante poetiche nate sulla scorta di quella stessa filosofia. Un gruppo di appunti del 1891 dedicati da Hofmannsthal al concetto nietzscheano di *Wille zur Macht* e rimasti inediti fino alla fine degli anni Settanta rappresenta a nostro parere uno dei documenti più essenziali dell'autonomia di giudizio e della capacità del giovanissimo poeta di andare oltre i significati offerti dalla moda culturale. Senza voler, né potere intervenire in merito alla *vexata quaestio* dell'interpretazione di questa idea di Nietzsche vorremmo mostrare quanto straordinaria e vicina a punti di vista emersi solo negli ultimi trent'anni della *Nietzsche-Forschung* sia l'esegesi che si nasconde fra le righe di queste criptiche note.

Hofmannsthal dal canto suo non è mai stato generoso di apprezzamenti per la filosofia di Nietzsche, forse perché troppo ancorato al conservatorismo sociale e culturale della Vienna *fin de siècle* e troppo consapevolmente *décadent*, per pagare tributi a colui che della decadenza è stato il più grande critico. Fin dagli esordi poetici però la *décadence*, la crisi della cultura moderna e dei valori su cui essa poggia, il tentativo di ridefinire la funzione e il senso dell'arte dall'interno di questa crisi e oltre essa occupano un posto centrale negli scritti di Hofmannsthal e le note sulla «volontà di potenza» si porgono anche come una delle testimonianze più evidenti di quanto in realtà Nietzsche abbia contribuito a determinare la sua posizione.

La prima cosa che colpisce di questo gruppo di appunti

è l'oggetto stesso, la «volontà di potenza»; nella capitale del «mondo di ieri» non c'è molto spazio per la «filosofia del martello» e della «volontà di potenza», e anche per altri aspetti del pensiero nietzscheano, come l'antinaturalismo o la critica della cultura moderna, trovano risonanza nel mondo accademico, soprattutto fra gli studenti, nella stampa e nei circoli letterari più avanguardisti, questo non è sufficiente a innalzare Nietzsche sulla ribalta della scena culturale della città<sup>4</sup>. Del resto il *Wille zur Macht* non sembra essere neppure per l'avanguardia letteraria tedesca un'idea affascinante e produttiva come viceversa lo sono l'*Übermensch*, la «metafisica dell'artista» o la critica della *Modernität*<sup>5</sup>. Nel

<sup>4</sup> Sulla risonanza di Nietzsche all'interno della cultura viennese si vedano: Gotthart Wunberg (Hrsg.), *Das Junge Wien. Österreichische Literatur und Kunstkritik 1887-1902*, Tübingen, Niemeyer, 1976, 2 Bde., *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Bern-Stuttgart, Reclam, 1982 a cura dello stesso Wunberg; l'articolo breve, ma prezioso di Wendelin Schmidt-Dengler, *Ein der Natur mißlungener Künstler — Zur Nietzsche Rezeption im Wien der Jahrhundertwende in Akten des VI. Internationalen Germanistenkongresses, Basel 1980*, hrsg. von H. Rupp und H.G. Rohloff, Bern-Frankfurt a.M.-Las Vegas, Lang, 1980, p. 422-428, e quello di Aldo Venturelli, *Nietzsche in der Berggasse 19. Über die erste Nietzsche-Rezeption in Wien, Nietzsche Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche Forschung*, 13, 1984, pp. 448-480.

<sup>5</sup> È sintomatico che nella scelta di Hillebrand dopo gli appunti di Hofmannsthal del '91 il primo documento in cui compare il termine *Wille zur Macht* sia una lettera di Christian Morgenstern del 1902 («Brief an Frisch vom 24.2.1902» in B. Hillebrand, *Nietzsche*, cit. Bd. 1, pp. 138 sg.). Quando ancora Gast e la Förster-Nietzsche sono intenti a diffondere un'interpretazione razzista e pseudo darwiniana dell'*Übermensch* e del *Wille zur Macht* (cfr. ad esempio P. Gast, *Einleitung zum Bd. 8 von Nietzsche's Werke. Taschenausgabe*, chronologisch geordnet in zehn Bänden, hrsg. von P. Gast und E. Förster-Nietzsche, Leipzig, Naumann, 1906, pp. XVIII sgg.), Hofmannsthal, in possesso proprio di quella edizione in cui *Wille zur Macht* occupa due volumi, resta completamente immune da un simile tipo di interpretazione (è piuttosto significativo che i suddetti volumi ancora presenti nella sua biblioteca non portino traccia di lettura). Per confronti più particolareggiati fra il tenore degli appunti di Hofmannsthal sul «Wille zur Macht» e le interpretazioni correnti di Nietzsche si veda ancora B. Hillebrand, *Nietzsche*, cit., Bd. 1; pp. 58-112. *Zarathustra* impera fin oltre l'inizio del nuovo secolo nelle testimonianze degli autori più disparati, Michael Georg Conrad, Christian Morgenstern, Heinrich Mann ed è ormai un luogo comune richia-

1891 Hofmannsthal è uno dei primi a riflettere su questo concetto chiave e a comprenderlo in un senso che allora si sarebbe detto futurista tanto è moderno e vicino alle nostre posizioni. Un puro dato di fatto è significativo: gli appunti sul *Wille zur Macht* precedono di dieci anni la pubblicazione a cura della sorella di Nietzsche Elisabeth e di Peter Gast della pseudo opera magna del filosofo — i noti frammenti postumi — cui fu dato dai curatori il titolo *Wille zur Macht. Studien und Fragmente* e che venne inserita dagli stessi nella terza edizione delle opere complete di Nietzsche iniziata presso Naumann nel 1899 e continuata poi dall'editore Kröner. Il quindicesimo volume esce con il titolo suddetto nel 1901 e contiene 483 aforismi-appunti fin allora inediti<sup>6</sup>. Evidentemente Hofmannsthal deriva questo concetto da opere già note nel 1890, come *Der Antichrist* o *Zur Genealogie der Moral*, e ad esso intitola gli appunti rimasti per lungo tempo chiusi fra le pagine del suo diario personale.

La reticenza di Hofmannsthal ad ammettere il proprio interesse per Nietzsche e l'abilissima opera di filtraggio e assimilazione cui l'autore ha sottoposto il pensiero del filosofo è stata fatale per la critica, che solo alla fine degli anni

mare l'attenzione su opere come *Triumph des Übermenschen* di Hermann Conradi, *Die Osterinsel* di Adolf Wildbrandt o *In purpurner Finsternis* di Michael Georg Conrad, tutte del 1895 e tutte incentrate sulla contraffazione e sulla mitologizzazione in senso antidemocratico della figura nietzscheana del «superuomo» — Zarathustra. Citiamo Gast: «Nietzsche lehrt nur für Ausnahme-Menschen — und für die Vorfahren künftiger Ausnahme-Menschen. Mit dem Volke hat er nichts zu thun; für's Volk haben tausend 'Denker' nachgerade genug gedacht — und für die seltenen fast keiner [...]», P. Gast, *Einleitung zum Bd. 9 der Taschenausgabe*, cit., pp. XXVI sg. Fra gli scrittori con i quali Hofmannsthal mantiene vivi contatti come Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Richard Dehmel o Stefan George domina l'apprezzamento per la «metafisica dell'artista», per la rilettura in chiave anticlassica della civiltà greca e per l'apparente irrazionalismo della *Geburt der Tragödie*. La chiave umanistica che determinerà l'interpretazione attuale del pensiero nietzscheano è ben lontana all'epoca dalle idee sia dei seguaci che dei detrattori.

<sup>6</sup> Cfr. Nietzsche, *Werke. Gesamtausgabe in 19 Bänden*, hrsg. von P. Gast und A. Horneffer, Leipzig, Kröner, 1901, Bd. XV.

Settanta comincia ad orientarsi sempre più verso un nuovo campo di indagine: il rapporto di Hofmannsthal con le cosiddette filosofie della vita, in particolare con quella di Nietzsche<sup>7</sup>. Questo sviluppo ha portato a ridurre drasticamente il valore di una lunga tradizione critica che aveva inquadrato il percorso umano e artistico di questo poeta in una sorta di sistema triadico di ispirazione hegeliana: il giovane esteta comprende l'immoralità di un'arte fine a se stessa e «dialetticamente» la supera per mettere la propria

<sup>7</sup> Tale tradizione inizia con la pubblicazione degli appunti di Hofmannsthal con il titolo *Ad me Ipsum* a cura di Walther Brecht nel 1930 e resta dominante sino alla fine della seconda guerra mondiale; ne sono esempi «illustri» l'ampia monografia di Karl Naef, *Hugo von Hofmannsthal's Wesen und Werk* (Zürich-Leipzig, Niehans, 1938), il compendio di saggi di Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1944, 2.ed. ampliata 1967) fino al lavoro di William Rey il cui titolo è già indicativo della chiave dialettico-idealistica in cui si tende a leggere l'opera di Hofmannsthal: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthal's griechischen Dramen*, (Philadelphia, Pennsylvania Press, 1962). La pubblicazione del materiale superstite della biblioteca di Hofmannsthal ad opera di Michael Hamburger e delle postille lasciate dall'autore in margine a certe opere di Nietzsche fra le quali la *Genealogie der Moral* (cfr. Michael Hamburger, *Hofmannsthal's Bibliothek — Ein Bericht*, «Euphorion», 55, 1961, pp. 17-76) ha fornito a suo tempo un nuovo impulso a una ricerca che con gli studi di Paul Requadt (*Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthal's*, «DVJ», 29, 1955, pp. 255-283) e di Karl Pestalozzi, (*Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal's*, Zürich, Atlantis, 1958) metteva sempre più in rilievo il rapporto fra i termini in cui si articola e si esprime in Hofmannsthal la problematica del linguaggio da un lato e le riflessioni nietzscheane fissate in particolare nello scritto *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* dall'altro. Questo filone culmina finalmente nel 1973 nello studio monografico di H. Jürgen Meyer-Wendt *Der junge Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches* (Heidelberg, Quelle und Meyer). Dal 1973 in poi sono apparsi diversi studi più o meno direttamente dedicati al tema in questione, ma le note sul *Wille zur Macht* sono passate fino ad oggi inosservate. Fra gli scritti relativamente più recenti segnaliamo J. Kalcher, *Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900*, Köln, Böhlau, 1980; I. Hennemann Barale, *All'ombra di Nietzsche. George, Hofmannsthal, Rilke*, Lucca; Pacini-Fazzi, K. Mommsen, *Loris und Nietzsche. Hofmannsthal's 'Gestern' und frühe Gedichte in neuer Sicht*, «German Life and Letters», 34, 1981, pp. 49-63, D. Borchmeyer, *Mythos \* Mimus \* Oper. Hofmannsthal's Wagner-und Nietzsche Rezeption*, in D.B., *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*, Stuttgart, Reclam, 1982, pp. 334-357.

poesia al servizio di una missione culturale, abbandona il soggettivismo lirico e scrive drammi, opere cioè caratterizzate dal sociale e destinate all'incontro diretto col sociale realizzando così un'etica di matrice platonico-cristiana. L'idealismo assoluto dell'esteta fanciullo verrebbe negato e riconquistato poi attraverso l'esperienza della realtà su un piano morale superiore, dove l'uomo, responsabile e consapevole della limitatezza propria e della vita, trova la propria destinazione e piena soddisfazione morale nel tendere verso quel mondo archetipico perduto. Il «mondo dietro al mondo» non può essere condizione d'esistenza, deve essere invece scopo ideale della vita e dell'arte.

Una tale concezione corrisponde al modello dell'idealismo classico, secondo il quale «essere» e «dover essere» dell'individuo aspirano a un'ideale fusione, ma è proprio dalla crisi di questo modello che prendono le mosse la civiltà letteraria e artistica che Nietzsche chiama *décadence* e della quale partecipa l'opera di Hofmannsthal. Hofmannsthal si sa e si sente decadente proprio perché in quel modello non riesce più a riconoscere la propria esperienza della vita e dell'arte. La sua ricerca etica è fin dall'inizio problematica proprio perché nasce dalla crisi sia psicologica che culturale dell'ottica idealistica; né la lotta che il giovane autore conduce contro l'immoralismo decadente e l'arte pura trova nell'«imperativo categorico» una risposta soddisfacente. Tale lotta lo porta piuttosto a scoprire la relatività di tutti i valori morali, a sentire il peso di un'esistenza intrinsecamente assurda e a cercare spiegazioni e possibili soluzioni in quel filosofo che ha posto l'«assenza di Dio» al centro del proprio pensiero, cioè in Nietzsche:

Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches<sup>8</sup>

scrive nel saggio del 1891 *Zur Physiologie der modernen Liebe*. Già queste poche righe fanno pensare a una lettura indipendente da certi clichés del «nietzscheanesimo» che, indubbiamente fecondi e funzionali, sono lontani dalla nostra

<sup>8</sup> GW, Bd. VIII p. 96.

attuale comprensione di Nietzsche, cui invece Hofmannsthal è quantomai vicino. La problematica psicologica che è racchiusa nell'idea dell'«Übermensch» e che Hofmannsthal coglie è estranea alla cultura dell'epoca che si sviluppa nel segno di Nietzsche per fare della presunta «metafisica dell'arte e dell'artista» un baluardo ideologico dell'estetismo<sup>9</sup>.

Come lo studio degli appunti sulla «volontà di potenza» ci darà modo di constatare, il poeta rivolge l'attenzione al discorso sull'uomo, alle soluzioni che Nietzsche propone al problema specifico di una sua esistenza minacciata dall'assoluto vuoto di valori. Hofmannsthal è il primo a comprendere sia l'umanesimo sostanziale che sottende la filosofia di Nietz-

<sup>9</sup> Questa interpretazione del concetto di «Übermensch» e dell'idea nietzscheana dell'arte è un approdo della critica moderna della filosofia di Nietzsche, in particolare di quella italiana di cui alla nota 1. Ancora alla fine degli anni Quaranta accanto all'idea di Nietzsche «come espressione massima e più chiara della coscienza europea» era diffusa «l'accettazione della sua opera come diagnosi, senza alcuna valida indicazione terapeutica»; G. Vattimo, *Ipotesi su Nietzsche*, cit., p. 168. Per chiarire la psicologia e la morale dell'Übermensch Vattimo nella sua opera successiva tradurrà il termine tedesco non più «superuomo», ma «oltre-uomo», laddove «oltre» allude al movimento dell'individuo in se stesso, a un rapporto che l'individuo instaura con se stesso e con i valori da lui prodotti in una conquista continua, mai definitiva della propria integrità e unità; cfr. G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, cit., pp. 284 sgg. Già Walter Kaufmann in una monografia su Nietzsche davvero pionieristica (la prima edizione risale al 1950) osservava come Hofmannsthal, diversamente da George e dai suoi seguaci, ma anche dai naturalisti e dagli espressionisti tedeschi, abbia fatto proprio l'ideale pedagogico propugnato dalla filosofia di Nietzsche, l'idea cioè che «l'educazione è in fondo un problema del singolo individuo»; cfr. W. Kaufmann, *Nietzsche-Philosoph-Psychologe-Antichrist*, aus dem englischen übersetzt von J. Salaquarda, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 485 (I ed. Princeton, 1950). L'unità del soggetto, l'interesse dell'uomo definita in opposizione alla cultura specialistica che caratterizza la *Moderne* costituisce l'obiettivo primario di questo nuovo ideale. È opportuno notare in questo contesto che non troviamo interpretazioni esclusiviste o razziste dell'Übermensch neppure fra altri scrittori dell'impero asburgico che si sono occupati o hanno comunque risentito del pensiero di Nietzsche come Rilke e Musil. Il loro retroscena culturale, la mentalità austriaca, il regno paradossale delle possibilità è stato come tale particolarmente favorevole all'apertura di un discorso problematico sull'uomo; la popolarità che questa nostra svolta di secolo continua a riservare a costoro fa fede di quanto vicine siano rispettivamente la loro lettura di Nietzsche e la nostra.

sche, sia la novità che lo caratterizza: al di là dell'«immoralismo» per Nietzsche c'è una nuova morale, al di là della «morte di Dio» c'è la verità di un'arte capace di dare senso e direzione alla vita dell'uomo.

Nel *Wille zur Macht* Hofmannsthal legge non un proclama del diritto di prevaricazione dell'individuo più forte, ma l'esaltazione di un istinto fondamentale e positivo della vita, di una tensione espressiva e creativa implicita in ogni essere vivente. Nel *Wille zur Macht* vede sostanzialmente amore e creazione nonostante e oltre l'insensatezza e la finitudine della vita, una spinta vitale più forte del dolore inesorabilmente legato a questa nostra condizione esistenziale. Hofmannsthal è il primo dunque a capire che il *Wille zur Macht* esprime un'idea della vita capace di dare una giustificazione morale all'attività dell'uomo moderno storicamente dopo e quindi eticamente oltre la decadenza, il crollo dei valori e la drammatica condanna dell'arte all'inutilità e all'immoralità. Non l'arte contro la vita o invece della vita, ma l'arte come massima espressione e funzione di essa. Questa posizione nel 1891, quando Nietzsche viene eletto padre dell'estetismo più intransigente, assume un valore innovativo enorme.

Nei famosi saggi su Wagner Nietzsche ha denunciato non solo le manifestazioni culturali della decadenza, ma anche il disagio esistenziale che la sottende. A monte della decadenza artistica Nietzsche vede una decadenza psicologica, una crisi profonda del rapporto dell'uomo con la vita e con se stesso. Il carattere intellettualistico e astratto della moderna cultura occidentale ha finito per paralizzare la spontaneità e l'istinto dell'individuo. Vittima ed esponente di una vita uccisa dalla riflessione, l'uomo, e più in particolare l'artista moderno, è ricco di concetti, ma povero di sentimenti, i concetti hanno enormemente limitato la sua vita emotiva:

Wir empfinden mit Abstraktion [...], wir wissen kaum mehr, wie sich die Empfindung bei unseren Zeitgenossen äußert, [...] <sup>10</sup>;

<sup>10</sup> F. Nietzsche, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin-New York, De Gruyter, 1967 sgg., III/1, p. 273. In seguito cit. KGW.

è quanto lamenta Nietzsche in un passo della seconda *Unzeitgemäße Betrachtung* che Hofmannsthal ha significativamente evidenziato nell'edizione in suo possesso delle opere complete del filosofo<sup>11</sup>. Paralizzato da un'attività di ipertrofica autoosservazione, l'uomo riduce la vita ad attività riflessa, fino a distruggere la sua stessa capacità di volere e di decidere, di porsi cioè come soggetto assoluto, unità psichica indivisibile di pensiero e di azione. Anche Hofmannsthal sente di dover denunciare questa frattura della vita interiore:

Claude Larcher schreibt mit der Hamletseele, der geistfunkelnden, zynischen [...], sentimental, «oberen» Seele; und stirbt an der «unteren», der Tierseele, dem kranken Willen des Körpers, der seine eigene Angst und Eifersucht, seine eigene Eitelkeit und Erinnerung hat: nur der Tod ist beiden gemeinsam<sup>12</sup>.

La mancanza di spontaneità nella vita e nella cultura è anche consapevole esperienza personale: Hofmannsthal infatti in una semplice lettera del 1892 scrive:

[...] mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist wie aus einem Buch gelesen, erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum «Dichter» gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verzierung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen [sic]<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. *Nietzsche's Werke. Taschenausgabe*, cit., Bd. 2, p. 141. Le edizioni delle opere di Nietzsche possedute da Hofmannsthal si trovano, accanto a tutti i volumi superstiti della biblioteca personale del poeta, sotto la tutela del *Freies Deutsches Hochstift* di Francoforte sul Meno, in particolare del Dr. Rudolf Hirsch cui vanno i nostri ringraziamenti per averci cortesemente concesso l'accesso e la consultazione.

<sup>12</sup> H.v. Hofmannsthal, *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891), GW, Bd. VIII, p. 94. Hofmannsthal usa spesso definire questa atrofia come crisi dello «Empfindungsvermögen», cioè della capacità di sentire in modo spontaneo e diretto; cfr. ad esempio il saggio *Die Mutter*, in *op. cit.*, p. 102.

<sup>13</sup> Hofmannsthal an E.K. Bebenburg, 6.IX. (1892), in *Hugo von Hofmannsthal - Edgar Karg von Bebenburg, Briefwechsel*, hrsg. von M.E. Gilbert, Frankfurt a.M., Fischer 1966, p. 19. In seguito cit. *Bfw. Hofmannsthal - Bebenburg*.

Con occhio spietato riconosce che la sua opera, la sua arte, nasce da un «bisogno di vita artificiosa», non da un bisogno di vita vera, né da un'esigenza espressiva che sgorgi dall'intimo. La mancanza di immediatezza che denuncia in se stesso e che sa comune a molti artisti del secolo è la spia inevitabile di un rapporto fra vita e arte che gli appare rovesciato. Non è il sentimento a creare la forma, ma viceversa: «was ich erlebe ist wie aus einem Buch gelesen».

In questo rapporto rovesciato fra arte e natura Hofmannsthal ha visto la radice dei mali suoi e della sua epoca; la sua stessa arte vive a lungo il dualismo fra la critica dell'estetismo e della *décadence* e una forma che invece rientra in pieno nei canoni dell'arte estetizzante<sup>14</sup>. In un saggio dedicato ai preraffaelliti inglesi ha scritto:

Das moralische England besitzt eine Gruppe von Künstlern, denen der Geschmack für Moral und gesunden Gemeinssinn so sehr abgeht, daß sie für Saft und Sinn aller Poesie eine persönliche, tiefe und erregende Konzeption der Schönheit halten, der Schönheit an sich, der moralfremden, zweckfremden, lebenfremden [...]. Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst sondern umgekehrt [...]. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendeine Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung empfangen hat [...]. Diese Künstler kommen, wie gesagt, nicht vom Leben her: was sie schaffen dringt nicht ins Leben<sup>15</sup>.

Hofmannsthal si mantiene su una posizione più diagnostica che apertamente critica; certamente consapevole del fatto che anche la sua arte risponde ai canoni dell'estetismo, mentre egli va maturando l'esigenza di un'arte che non imprigiona la vita nella forma, che sia cioè pronta a giustifi-

<sup>14</sup> Anche la poesia del primo Hofmannsthal partecipa dell'estetismo con i mezzi formali di cui si avvale, con l'immaginario, con i «generi» che predilige (come il feuilleton, il piccolo dramma alla Maeterlinck). La presenza a livello tematico di estetismo e critica dello stesso non è certo una novità nel panorama letterario della fine del secolo, nuovo però e corrispondente alla nostra sensibilità moderna è il modo in cui Hofmannsthal si avvale della filosofia di Nietzsche per mettere in atto tale critica offrendo al nostro punto di vista un'esegesi quanto mai attuale.

<sup>15</sup> H.v. Hofmannsthal, *Algernon Charles Swinburne* (1892), GW, Bd. VIII, pp. 143-145.



care se stessa (e quindi la forma) come verifica a testimonianza di una realtà umana. Se c'è qualcosa che può giustificare l'attività artistica e conferire dignità alla forma, questo è appunto la presenza della vita in essa:

Denn mir scheint sehr darauf anzukommen, daß die Kunst vom Standpunkt des Lebens betrachtet werde<sup>16</sup>;

spiega Hofmannsthal in una lettera che accompagna il saggio sui preraffaelliti inglesi inviato all'amica Elsa Bruckmann Cantacuzene.

Nella ricerca di un'arte che trovi nella vita la propria ragione di essere Hofmannsthal approda al concetto nietzscheano di *Wille zur Macht*; i suoi appunti prendono le mosse dallo stesso problema: l'estetismo, il naufragio della vita e dell'esperienza nell'arte:

4.XII. — «*Wille zur Macht*» der Roman des inneren Lebens».

\* Der Wille zur Macht. (Das künstliche Leben geht aus der Resignation des Strebens zur Beherrschung und Erkenntnis hervor) Überall Kampf sehen; das Heranfluten der nächsten Ereignisse, éternelle débâcle. Überwindung des Lebens im<sup>17</sup> Durchleben, Durchmachen, Durcharbeiten, Durchschauen, Austasten, Durchzweifeln. Ziel: Harmoniararchie. — Die elastischen Feinde: reiche Seelen, die ihre Formel wechseln; Geister, die uns kompliziert sehen machen und das Problematische und Inkommensurable in uns rege machen. Funktionen: Kraft, sich zu begrenzen; Kunst, alles als Waffe zu brauchen; Kunst, sich einen Hintergrund zu schaffen; Streben zu klassifizieren, zu gruppieren, zu formulieren (wer übersieht, beherrscht); Menschen auf ihre

<sup>16</sup> Hugo von Hofmannsthal. *Briefe 1890-1901*, Berlin, Fischer 1935, p. 130. In seguito cit. *Briefe I*.

<sup>17</sup> Bruno Hillebrand che ha pubblicato per primo questi appunti legge «und»; cfr. B. Hillebrand (Hg.), *Nietzsche*, cit., Bd. 1, pp. 89-91. La presente citazione dell'appunto si riferisce al vol. X dell'edizione Fischer, H.v. Hofmannsthal, GW, Bd., pp. 338-340. Il testo proposto da Hillebrand presenta diversa grafia, titolatura e datazione, Hillebrand lo accompagna con la seguente indicazione «N(iederschrift): 1893. D(ruckvorlage): Unveröffentlichtes Manuskript des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a.M.» (cfr. la p. 360 del volume citato) e legge alcuni termini in modo diverso rispetto all'edizione Fischer. Ma nessuno dei due editori, Hillebrand da un lato e Beyer Ahlert dall'altro, che riconduce gli appunti al dicembre del 1891, spiega il criterio seguito per la datazione degli stessi.

Formel (Grundstimmung) zurückzuführen — den Geist zwingen, seinen Namen zu nennen, durch dessen Aussprechen man ihn bannen kann.

Stufenleiter a: Hamlet, die Helden Turgenjews/ Amiel/ Claude Larcher/ Philippe/ Renan, Nietzsche: jeder von ihnen stirbt und wird im nächsten wiedergeboren.

Stufenleiter b:

|   |  |
|---|--|
| Nirwana   | Theorie des Exercices spirituels                         |
| (christl. Altruismus<br>Martyrium), Aufopferung | Genuß des Schaffens<br>(Zola), des Zerstörens<br>(Byron) |
| (Sokrates) Idee der<br>Pflicht                  | Idee des Rechtes<br>(Kohlhaas, Shylock)                  |
| negative Seite                                  | positive Seite   |

Zur Technik des Hintergrundes: «Ihm» ist der Hintergrund, was dem äußeren Menschen seine Akzidenzien: Vermögen, Haus, Pferd, Waffe, Kleidung... Bestandteile des Hintergrundes:

a) das eigene Selbst mit falschen Beleuchtungen, verschobenen Perspektiven, unterstrichenen Stellen und übermalten Stellen. Ausnützung jeder Stärke und jeder Schwäche; jedes Ding muß zur Ausfallpforte werden, um die sich die ganze Mannschaft zusammendrängt. Wenn eine Ungeschicklichkeit<sup>18</sup> begangen worden ist, muß sie sogleich Gegenstand der Analyse werden.

b) die anderen Menschen: konstruierte Feinde, konstruierte Bewunderer; Akkumulatoren für eigene Gedanken; Partner für erfundene Gespräche. Puppen zur Exposition von Stimmungen.

Qui come nelle lettere di questi anni Hofmannsthal parla non di *künstlerischem Leben* (vita artistica), bensì di «künstliche [m] Leben».

La prima parte di questi ermetici appunti si configura come il tentativo da parte di Hofmannsthal di affrontare il problema da un punto di vista psicologico. In queste note

<sup>18</sup> Hillebrand legge «Ungegesetzlichkeit», cfr. B. Hillebrand, *Nietzsche*, cit., Bd. 1, p. 90.

non troviamo propriamente delle citazioni di Nietzsche; molto probabilmente Hofmannsthal intende scrivere un'opera («Der Roman des inneren Lebens») incentrata sull'idea nietzscheana di *Wille zur Macht* e popolata di personaggi che concretizzino quest'idea in determinati atteggiamenti. Hofmannsthal ha letto Nietzsche da poeta e cerca di tradurlo in un proprio linguaggio. Gli appunti ci mettono di fronte a una vera e propria concentrazione di concetti (molti dei quali ripresi e articolati nelle opere scritte in questo periodo): l'estetismo e il problema dei valori, la vita intesa come esplicazione del *Wille zur Macht* e quest'ultimo inteso come possibilità di superamento della *décadence*.

La «vita artificiale» e riflessa dell'esteta si configura come l'esito di una fatale rinuncia, che è «rinuncia all'anelito-tensione verso la conoscenza e il dominio».

La posizione di Hofmannsthal risulta già dichiaratamente antischopenhaueriana: nell'invito di Schopenhauer ad annientare la volontà di vita nella contemplazione artistica e ascetica Nietzsche aveva visto la giustificazione dell'estetismo e del pessimismo della debolezza. Il pessimista rinuncia alla vita a causa dell'esuberanza e dell'insensatezza della vita stessa cercando rifugio consolatorio nell'arte. Il nietzscheano «pessimismo della forza», invece, accetta e afferma quella stessa assurdità per promuovere ed esaltare nell'uomo una nuova forza morale: la volontà di potenza. Ed è al pessimismo nietzscheano che Hofmannsthal aderisce; il *Wille zur Macht* è la risposta di Nietzsche e di Hofmannsthal al nichilismo.

Nel concetto di *Wille zur Macht* il tardo Nietzsche ha unito la sua concezione della vita con la sua idea di valore «morale». Il *Wille zur Macht* infatti è per Nietzsche l'istinto dominante in ogni cosa vivente, cieco istinto di prevaricazione e di dominio, di espressione di energia ed è superiore anche all'istinto di sopravvivenza e di autoconservazione<sup>19</sup>;

<sup>19</sup> «Vor allem will etwas Lebendiges seine Kraft auslassen, Leben selbst ist Wille zur Macht: die Selbsterhaltung ist nur eine der indirekten und häufigsten Folgen davon»: F. Nietzsche, JGB, KGW, VI/2, p. 21.

l'uomo però è in grado di convertire questo istinto in impulso e in atto etico. Dunque, in senso lato, il *Wille zur Macht* è già di per se stesso un impulso artistico, perché qualsiasi cosa che voglia manifestarsi ed esprimersi deve necessariamente distruggere e creare nuove forme. Nell'uomo tale impulso artistico può sublimarsi in consapevole creazione di senso e di valori<sup>20</sup>.

Da caotico scontro di singole forze e volontà la vita individuale e cosmica «si trasforma» grazie all'attività forgiatrice (razionale e creativa) dell'uomo in organizzata gerarchia di forme.

L'intervento umano non muta nella sostanza l'essenza caotica e accidentale della vita, lo fa però nell'apparenza. E proprio perché l'illusione e l'apparenza soddisfano una sua necessità biologica (l'ordine invece del caos, il senso invece del disordine) questa attività «mistificatoria» dell'uomo trova una piena motivazione. L'arte, in quanto gioco di apparenze per definizione, viene ad essere in questa ottica l'espressione massima della moralità di un individuo. Nel *Wille zur Macht* Nietzsche racchiude la dialettica del «dionisiaco» e dell'«apollineo», cioè della vita come esuberante e caotico movimento e come forza forgiatrice.

L'uomo che supera il nichilismo (l'*Übermensch*) è colui che vuole pur conoscendo l'inutilità di ogni volere, perché quest'inutilità non è assoluta se rapportata a lui e alla sua esistenza individuale. La sua volontà e la forma da lui creata sono sì transeunti, ma utili nelle particolari circostanze in cui vengono poste. È l'utilità che dà senso alla forma e all'apparenza. Una circostanza successiva ne determina la fine, ma segna anche l'inizio di una nuova volontà, della tensione verso una nuova forma. Per questo motivo il concetto di

<sup>20</sup> Nei capitoli di *Also sprach Zarathustra* dove Nietzsche parla di *Wille zur Macht* il concetto sta in uno stretto rapporto con la critica della morale. Ciò che gli uomini definiscono «buono» e «cattivo», ipostatizzando i valori morali, è in realtà espressione della loro innata volontà di potenza: «Eine Tafel der Güter hängt über jedem Volke. Siehe, es ist seiner Ueberwindungen Tafel; siehe, es ist die Stimme seines Willens zur Macht»: F. Nietzsche, KGW, VI/1, p. 70.

*Wille zur Macht* non è separabile da quello di *Überwindung* e *Selbstüberwindung*; «Überwindung des Lebens» scrive Hofmannsthal, probabilmente memore di ciò che la Vita confessava a Zarathustra:

«Siehe», sprach es, «ich bin das, was sich immer selber überwinden muß [...]»<sup>21</sup>.

Nell'ininterrotto movimento di posizione e superamento di valori l'uomo diventa creatore di se stesso, nonostante e contro la tragica consapevolezza della natura mobile e fluida della realtà. Un'azione compiuta *nonostante* la consapevolezza del nulla è già di per sé un'azione *contro* il nulla, una vittoria sul nichilismo (cosa che non accade nelle altre manifestazioni del *Wille zur Macht*, in quella volontà di potenza, propria degli esseri deboli che Nietzsche vede agire nella morale altruistica, nelle varie forme di religione, viste come manifestazioni di una forza puramente negativa). E a questa vittoria partecipa anche un *Wille zur Macht* che si manifesta come conoscenza. Anch'essa infatti è per Nietzsche *Wille zur Macht*, in quanto, come l'arte, è volontà di classificare, ordinare, organizzare l'indifferenziato movimento della vita:

Auch du, Erkennender, bist nur ein Pfad und Fußstapfen meines Willens: wahrlich, mein Wille zur Macht wandelt auch auf den Füßen deines Willens zur Wahrheit!<sup>22</sup>.

La conoscenza (o scienza), lungi dall'escluderla, completa l'arte, ne è parte integrante, è forza positiva se messa al servizio della creazione.

La prima nota di Hofmannsthal a questo riguardo è chiara: l'estetismo è la conseguenza di una rinuncia morale *tout court*, perché la volontà di «dominio e di conoscenza» è manifestazione della volontà di porre valori, di sublimare un cieco istinto in atteggiamento morale:

<sup>21</sup> F. Nietzsche, KGW, VI/1, p. 144.

<sup>22</sup> Ibidem.

\* Der Wille zur Macht. — (Das künstliche Leben geht aus der Resignation des Strebens zur Beherrschung und Erkenntnis hervor).

La risposta alla «morte di Dio» si chiama dunque *Wille zur Macht*.

Fissato il concetto centrale, la tesi, segue da parte di Hofmannsthal un tentativo di definizione della vita come *Wille zur Macht*: la «vita» che viene «superata» ha nell'appunto di Hofmannsthal un significato ben diverso dalla «vita artificiosa/artificiale» della prima frase. Quest'ultima infatti è intesa e condannata come *Lebensweise*, un certo modo di condurre la propria esistenza, mentre l'altra è un nome collettivo per definire l'esistente nella sua totalità, ed è vista sia in senso spaziale («überall») che temporale («éternelle») come lotta. Non è però la semplice idea eraclitea della guerra degli opposti, ma una concezione agonistica della vita come grande sistema di forze reciprocamente condizionanti.

In questo punto le note sono molto prossime a quello che Nietzsche scrive in *Jenseits von Gut und Böse*, l'opera che in questi anni Hofmannsthal intende tradurre in francese:

[...] man muß die Hypothese wagen, ob nicht überall, wo «Wirkungen» anerkannt werden, Wille auf Wille wirkt — und ob nicht alles mechanische Geschehen, insofern eine Kraft darin thätig wird, eben Willenskraft, Willens-Wirkung ist. - Gesetzt endlich, daß es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung *einer* Grundform des Willens zu erklären, — nämlich des Willens zur Macht, wie es mein Satz ist —; gesetzt, dass man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte [...], so hätte man damit sich das Recht verschafft, *alle* wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen als: *Wille zur Macht*. Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren «intelligiblen Charakter» hin bestimmt und bezeichnet — sie wäre eben «Wille zur Macht» und nichts außerdem<sup>23</sup>.

«Vita» è anche l'innato impulso di ogni esistente individuale all'espletamento della propria energia e potenza; è impulso all'autoaffermazione. «überall Kampf sehen» vuol dire per Hofmannsthal come per Nietzsche vedere ovunque non la darwiniana lotta per l'esistenza e per l'autoconserva-

<sup>23</sup> F. Nietzsche, KGW, VI/2, p. 51.

zione, ma per un'autoaffermazione. Al fondo di questa lotta sta un incoercibile desiderio di crescita. In questa «éternelle débâcle», eterna perché inerente all'esistenza e quindi categoria astorica, può realizzarsi da parte dell'uomo il «superamento della vita» (e qui si può osservare nelle note un passaggio dal piano cosmico al piano storico e morale) grazie a un atteggiamento positivo e affermativo (espresso in Hofmannsthal dal prefisso «durch-», che nella lingua tedesca unito a verbo indica «partecipazione», «coinvolgimento personale»)²⁴.

L'organizzazione dei propri istinti in senso creativo porta, come risultato finale, al «governo dell'armonia»²⁵. La «meta», in altre parole, è un nuovo umanesimo, non più fondato sulla conformità a immutabili precetti morali, ma che nasce proprio dalla consapevolezza tragico-eroica dell'eterna precarietà, caducità di tutti i valori.

Ma chi sono i «nemici elastici» di cui Hofmannsthal parla in modo piuttosto oscuro? Nella prefazione al secondo libro di *Menschliches, Allzumenschliches* Nietzsche ha scritto:

Daß ich schließlich meinen Gegensatz gegen den romantischen Pessimismus, das heißt zum Pessimismus der Entbehrenden, Mißglückten, Überwundenen, noch in eine Formel bringe: es giebt einen Willen zum Tragischen und zum Pessimismus, der das Zeichen ebensowohl der Strenge als der Stärke des Intellekts [...] ist. Man fürchtet, mit diesem Willen in der Brust, nicht das Furchtbare und Fragwürdige, das allem Dasein eignet; man sucht es selbst auf. Hinter einem solchen Willen steht der Mut, der Stolz, das Verlangen nach einem großen Feinde²⁶.

²⁴ In un'annotazione di poco precedente a questi appunti, si legge: «Man soll Künstler, schöpferischer Interpret des Lebens sein [...]»; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. X, p. 337. Sui valori semantici del prefisso «durch-» cfr. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, München, Fotomechan. Nachdruck der Erstausgabe 1860, 1984, Bd. 2, p. 1578: «[...] durch [...] bezeichnet [...] auch noch ein völliges durchdringen, erfüllen und verstärkt den begriff».

²⁵ Cfr. Hofmannsthal: «8.X. (1891) [...] Goethes Beinamen: der große Harmoniarch»: GW, Bd. X, p. 337.

²⁶ F. Nietzsche, KGW, IV/3, pp. 10-11.

Chi vuole superare il pessimismo della rassegnazione deve cercare un «grande nemico» sia dentro che fuori di sé. Il nemico è il termine dell'autosuperamento, il limite oltre il quale l'uomo incessantemente desidera spingersi. Il peggior nemico si rivela in effetti il miglior amico se rappresenta lo stimolo al superamento di se stessi:

Ihr sollt mir Solche sein, deren Auge immer nach einem großen Feinde sucht, nach eurem Feinde²⁷.

L'uomo moderno, abitante di un'epoca nichilistica, deve, prima di tutto, «dichiarare guerra a se stesso»; e in questo caso Nietzsche può rappresentare il «nemico» giusto per Hofmannsthal, che è teso a combattere i germi di quella malattia che è anche la sua, così come Schopenhauer e Wagner sono stati i «nemici» maieutici, terapeutici, si potrebbe dire necessari di Nietzsche. I nemici come «anime ricche» che ci fanno vedere tutta la problematicità dell'esistenza: «das Furchtbare und Fragwürdige, das allem Dasein eignet»²⁸:

[...] du sollst ihm [dem Freund] ein Pfeil und eine Sehnsucht nach dem Übermenschen sein [...]. Oh mein Freund, der Mensch ist etwas, das überwunden werden muß²⁹.

I nemici sono definiti «elastici» da Hofmannsthal, «anime ricche che mutano la loro formula», perché individui interiormente abbastanza ricchi e flessibili per non rimanere prigionieri di un sistema di valori, ma per produrne essi stessi sempre di nuovi. Consapevoli della caducità dei valori e di ogni verità, ma anche della loro necessità vitale ne creano e

²⁷ F. Nietzsche, Za, KGW, VI/1, p. 54. Leggi anche: «In seinem Feinde soll man seinen besten Freund haben»; *op. cit.*, p. 67.

²⁸ F. Nietzsche, MA, KGW, IV/3, pp. 10-11.

²⁹ F. Nietzsche, Za, KGW, VI/1, p. 68. Nella propria edizione del 1906 Hofmannsthal ha evidenziato proprio il monito di Zarathustra contro il nichilismo: «Wehe! Es kommt die Zeit, wo der Mensch nicht mehr den Pfeil seiner Sehnsucht ueber den Menschen hinaus wirft, und die Sehne seines Bogens verlernt hat zu schwirren!», *op. cit.*, p. 13 e F. Nietzsche, *Werke. Taschenausgabe*, cit., Bd. 7, p. 19.

ne pongono di volta in volta dei nuovi in una ininterrotta dialettica di autonegazione e superamento («elastisch»), in una eterna flessibilità, quella stessa flessibilità cui è costretto chi ha riconosciuto la mancanza di senso nella vita (il nichilismo, appunto) e al tempo stesso l'urgenza di dare alla vita stessa un senso e una direzione, senza pretese assolutizzanti. Non a caso Hofmannsthal scrive:

Kraft, sich zu begrenzen; Kunst, alles als Waffe zu brauchen: Kunst, sich einen Hintergrund zu schaffen; Streben zu klassifizieren, zu gruppieren, zu formulieren (wer übersieht, beherrscht).

Quanto maggiore è la consapevolezza della mancanza di senso nella vita, tanto più grande è la forza necessaria per crearsi degli orizzonti. Le formule di cui parla Hofmannsthal ci appaiono in questa ottica come le convenzioni e le costruzioni che, come il linguaggio, violentano e mistificano la vita, ma sono strumenti indispensabili per dominarla: «Den Geist zwingen seinen Namen zu nennen [...]» significa tradurre i moti scomposti dell'animo in microcosmi di senso, «esorcizzare» attraverso la forma il flusso informe, inquietante e insensato della vita interiore (l'anarchia degli istinti), ed esteriore (il divenire). Chi giunge a questo è signore e padrone di se stesso e della natura: «wer übersieht, beherrscht».

Lo spirito è l'attività cosciente dell'uomo che infligge all'indistinto divenire della vita continue lacerazioni, lo spirito è la facoltà di falsificare la vita, *Wille zur Macht* che si manifesta come conoscenza e preludio dell'arte. Ha scritto Nietzsche in *Also sprach Zarathustra*:

Geist ist das Leben, das selber in's Leben schneidet [...]. Und mit Bergen soll der Erkennende *bauen* lernen! Wenig ist es, daß der Geist Berge versetzt, — wußtet ihr das schon? [...] kalt strömt jede tiefe Erkenntnis. Eiskalt sind die innersten Brunnen des Geistes: ein Labsal heißen Händen und Handelnden [...]<sup>30</sup>.

Nella parte successiva delle note sul *Wille zur Macht*

<sup>30</sup> F. Nietzsche, KGW, VI/1, p. 130.

Hofmannsthal disegna due «specie» di graduatorie. Nella prima («Stufenleiter a») Amleto introduce una serie di personaggi, sia reali che fittizi, che incarnano per motivi diversi tipi diversi e affini di decadenti: Amleto è l'uomo paralizzato nell'agire da un eccesso di riflessione, Henri Frédéric Amiel, Hofmannsthal lo dice chiaramente nel saggio dedicato ai suoi diari, è il prototipo della debolezza della volontà<sup>31</sup>, Claude Larcher lo è dell'io diviso, dissociato<sup>32</sup>, Renan, lo diciamo con Nietzsche, è «Theologie, oder die Verderbniss der Vernunft durch die 'Erbsünde' (das Christentum). Zeugnis Renan [...], ein Geist, der *entnervt* [...]»<sup>33</sup>; la scala culmina in Nietzsche stesso, nel grande diagnostico e al tempo stesso vittima cosciente della *décadence*<sup>34</sup>.

Amiel, Larcher, Philippe, Renan e Nietzsche sono, come Hofmannsthal, ha suggerito nel saggio su Amiel «varianti di Amleto»<sup>35</sup>. Il tratto comune a tutte queste figure è il nichilismo<sup>36</sup>, l'incapacità di resistere al pessimismo della rasse-

<sup>31</sup> «Er ist der Ruhe so nahe, daß ihn jede starke Willensäußerung, den Willenlosen, mit mitleidigem Schmerz erfüllt [...]»; H.v.Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken*, GW, Bd. VIII, p. 117.

<sup>32</sup> Il protagonista del romanzo di Paul Bourget *Physiologie de l'amour moderne* recensito da Hofmannsthal nel 1891. Philippe è, molto probabilmente, il protagonista della trilogia di Maurice Barrès *Le culte du moi* che Hofmannsthal recensisce nello stesso 1891 presentando questo personaggio come un egotista che, deluso dalla realtà, si rifugia nel proprio io, senza però trovare il centro di se stesso: «Tausend Seelen in ihm, jede der andern fremd [...]. Und er flüchtet ins Ewige [...], er erreicht den erhabenen Egoismus, der alles umschließt, 'qui fait l'unité par l'onnipotence' [...]; sein Selbst erlischt, jede individuelle Leidenschaft erstirbt [...]»; H.v. Hofmannsthal, *Maurice Barrès*, GW, Bd. VIII, pp. 120-125.

<sup>33</sup> F. Nietzsche, GD, KGW, VI/3, pp. 105-106.

<sup>34</sup> In questo contesto vale ricordare un appunto dal diario di Hofmannsthal del 1927 in cui Nietzsche viene affiancato ad Amleto, certo per la tragicità della sua figura, per la caratteristica dicotomia fra il suo pensiero antidecadente da un lato e la sua personale vicenda autobiografica: «Faust ein Bild des Deutschen in seiner Weichheit, / Unsicherheit, / Nietzsche eine Figur fast wie Hamlet»; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. X, p. 591.

<sup>35</sup> «Er [Amiel] ist eine Antithese [...]; eine Hamletvariation, das ist das Moderne»; H.v.Hofmannsthal, GW, Bd. VIII, p. 107.

<sup>36</sup> La presenza degli «eroi di Turgenjew» in queste note è sufficientemente giustificata dal fatto che il termine «nichilismo» si diffonde a partire

gnazione, di opporre alla tirannide del pensiero astratto una volontà forte, in altre parole l'azione.

Nel saggio *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892) Hofmannsthal esprime lo stesso concetto in modo simile: i personaggi dei drammi di Ibsen sarebbero momenti e aspetti diversi dello stesso identico tipo umano<sup>37</sup>, del *Künstlertypus*, termine che Hofmannsthal usa come sinonimo di esteta, di uomo cioè, la parola stessa lo suggerisce, che vive in modo riflesso, colmo di nostalgia per la vita vera, non filtrata dall'arte. Prigionieri del pensiero questi individui sono discendenti di Amleto come Hofmannsthal lo presenta in queste note e nel saggio su Amiel, «stadi» della medesima esperienza interiore. Essi rappresentano:

[...] nichts anderes als eine Leiter von Seelenzuständen, die zum Beispiel der eine Julian schon alle im Keime hat und durchlebt. In jedem Stücke wird eine Idee, das heißt eine Seite des großen Grundproblems, besonders betont<sup>38</sup>.

Il «problema fondamentale», spiega Hofmannsthal, è quello di legarsi alla vita:

Wie verhält sich der Ibsensche Mensch, der künstlerische Egoist, der sensitive Dilettant mit überreichem Selbstbeobachtungsvermögen, mit wenig Willen und einem großen Heimweh nach Schönheit und Naivität, wie verhält sich dieser Mensch im Leben? [...].

Ich glaube, die Antwort ist einfach: eigentlich hat er zwischen den Menschen keinen rechten Platz und kann mit dem Leben nichts anfangen<sup>39</sup>.

L'esteta, il cultore dell'arte e di se stesso, il dilettante, l'artista velleitario, l'uomo malato e ipersensibile che si guarda vivere, l'egoista che considera gli altri uomini «Objekte, Akkumulatoren von Stimmungen, Möbel, Instru-

dalla pubblicazione del romanzo di Turgenjew *Padri e figli* (1892) dal quale lo riprende anche Nietzsche.

<sup>37</sup> «Varianten eines sehr reichen, sehr modernen und sehr scharf geschauten Menschentypus», H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. VIII, p. 149.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 156.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, pp. 156-157.

mente zur Beleuchtung, zur Erheiterung, zur Verstimmung oder Rührung»<sup>40</sup>, sono espressioni diverse della medesima inettitudine a dare un senso, un fondamento morale alla propria esistenza.

È interessante ritrovare in questo saggio, riferita ai protagonisti dei drammi ibseniani, la stessa espressione che Hofmannsthal nella citata lettera a Bebenburg riferisce a se stesso:

[...] «Mein Leben hat mich nirgends fortgerissen und getragen, mir fehlte die Unmittelbarkeit des Erlebens und es war so kleinlich, daß ich um ihm Interesse zu geben, es immer mit geistreichen Deutungen, künstlichen Antithesen und Nuancen ausschmücken mußte»<sup>41</sup>.

Nel settimo capitolo della *Geburt der Tragödie* Nietzsche ha visto in Amleto il «fratello malato» dell'uomo dionisiaco, perché come lui Amleto ha intuito la vita e la natura come luogo dell'assurdo<sup>42</sup>, ma, diversamente dall'uomo dionisiaco della Grecia arcaica, Amleto è privo dell'illusione-consolazione dell'arte. Non è tanto l'eccessivo riflettere, sostiene Nietzsche, che impedisce l'agire ad Amleto, quanto, deduciamo, il non trovare l'arte, l'illusione necessaria a tollerare l'assurdità della vita. La civiltà moderna, in quanto profondamente antiartistica, non è più in grado di fornire a coloro che, come Amleto, pervengono a un sentimento dionisiaco della vita, motivi e strumenti d'azione. Amleto non agisce perché non trova quello che il giovane Nietzsche chiama ancora «la consolazione metafisica dell'arte»<sup>43</sup> e il più tardo chiamerà «illusione» o «menzogna onesta»<sup>44</sup>, cioè necessaria a un'esi-

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 155. Cfr. il passo quasi uguale alla fine di queste note sul *Wille zur Macht*.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 154.

<sup>42</sup> «[...] nicht das Reflektieren, nein! — die wahre Erkenntnis, der wahre Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen», F. Nietzsche, KGW, III/1, p. 53.

<sup>43</sup> Cfr. F. Nietzsche, GT, 7, KGW, III/1, pp. 48-53. Il settimo è il capitolo in cui Nietzsche si distacca nettamente dalla visione negativa dell'esistenza di Schopenhauer.

<sup>44</sup> Cfr. F. Nietzsche, GM, KGW, VI/2, pp. 402-405 e i frammenti postumi in *op. cit.*, VIII/3, pp. 317-320.

stenza produttiva e creativa, in altre parole ancora *Wille zur Macht*.

Nella poesia *Gedankenspuk* (1890) di Hofmannsthal leggiamo:

Wir tragen im Innern  
Den Träumer Hamlet, den Dänenprinzen  
Den schaurig klugen,  
Den Künstler der Lebensverneinung  
Der den Schrei der Verzweiflung noch geistreich umrängt  
Mit funkelndem Witz<sup>45</sup>.

La «negazione della vita» è la liberazione di schopenhaueriana memoria dalla vita stessa, contestata da Nietzsche nel citato capitolo settimo della *Geburt*.

A questo atteggiamento fondamentale suggerito da Schopenhauer ci richiama immediatamente l'inizio della seconda «scala» disegnata da Hofmannsthal in questi appunti («Stufenleiter b»): «Nirwana». «Nirwana» è la condizione di assoluto oblio di sé e del mondo che per Schopenhauer rappresenta l'unica possibilità di salvezza dal dolore dell'esistenza, è l'uccisione della cieca volontà di vivere attraverso l'ascesi: all'orrore dell'assurdo l'uomo può rispondere per Schopenhauer solo con «Selbstverleugnung, Ertötung des Eigenwillens, Askesis, ausgesprochen als *Verneinung des Willens zum Leben*»<sup>46</sup>.

Come è già stato accennato Nietzsche ha distinto diverse forme di nichilismo e in esse ha scorto la presenza di una volontà di potenza volta ad assecondarlo o di una volontà di potenza volta a superarlo. Ascetismo, estetismo, morale cristiana, morale buddista sono espressioni di una volontà di potenza che asseconda il nichilismo<sup>47</sup>. Nei frammenti postu-

<sup>45</sup> H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. I, p. 97.

<sup>46</sup> A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von O. Weiß, Leipzig, Hesse und Becker 1919, Bd. 1, p. 510.

<sup>47</sup> Nietzsche ha anticipato questi pensieri in modo particolare nella terza dissertazione di *Zur Genealogie der Moral*, «Was bedeuten asketische Ideale?», una parte che Hofmannsthal ha letto con grande partecipazione,

mi degli anni '80 Nietzsche fissa tre aspetti che sono anche tre momenti storicamente diversi del nichilismo: il «nichilismo passivo», conseguenza di una visione religioso-moralistica del mondo che, una volta decaduti i valori tradizionali su cui essa si regge, piomba nella stanchezza e nella disperazione cercando palliativi e narcotici al posto di reali soluzioni alternative. Il «nichilismo attivo» che, invece, apre già una prospettiva sull'avvenire; l'uomo è ancora incapace di creare nuovi valori, ma affronta impavidamente il nulla, l'assenza di senso con furia distruttiva e autodistruttiva accelerando in questo modo la fine del nichilismo e aprendo le porte a una nuova era, quella in cui ci saranno esseri abbastanza forti per creare valori nonostante la consapevolezza della loro caducità<sup>48</sup>.

Anche Hofmannsthal sembra spostarsi in questa parte delle sue note sempre più decisamente dal piano psicologico a quello storico e prendere in considerazione forme storicamente diverse di nichilismo: i due lati della «scala» che si corrispondono in modo oppositivo sono contrassegnati rispettivamente come «negativo» e «positivo». Si tratta evidentemente di due facce opposte della stessa medaglia. Proprio come Nietzsche Hofmannsthal sembra prospettare due tipi di reazione alla crisi da parte dell'uomo moderno: tre forme di nichilismo passivo (lato sinistro) e tre forme di nichilismo attivo (lato destro). Passiva e basata sulla rassegnazione è la reazione della religione orientale, suggerita da Schopenhauer: fuggire dal dolore per rifugiarsi nel nulla, nel «nirvana»; negatore di istinti vitali è anche il «martirio cristiano» nelle sue manifestazioni più tipiche dell'«altruismo» e del

come documentano numerose sottolineature e appunti in margine, e che ha ampiamente contribuito a indirizzare la sua critica e la sua ricerca delle cause storiche della «malata» cultura europea. Di questa dissertazione si trovano echi nei saggi, come ad esempio *Das Tagebuch eines Willenskranken, Zur Physiologie der modernen Liebe. Maurice Barrès; Eine Monographie*. Per le sottolineature di Hofmannsthal cfr. F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 2. Aufl., Leipzig, Naumann 1892, volume tuttora presente nella biblioteca personale del poeta.

<sup>48</sup> Cfr. F. Nietzsche, NF, KGW, VIII/2, pp. 14-15.

«sacrificio» e negativa secondo Hofmannsthal sembra essere anche tutta quella morale laica che da Socrate a Kant si è fondata sull'«idea del dovere» come conformità ad una norma prestabilita.

Queste reazioni vengono scartate o comunque classificate come «negative», dal che deriva che in effetti non sono delle vere soluzioni.

Negli «esercizi spirituali», che nello schema rappresentano l'equivalente opposto dell'atarassia nirvanica, Hofmannsthal vede probabilmente una forma (laica o religiosa che sia) di ascetismo attivo<sup>49</sup>, così come attivi sono la proiezione in avanti di un Byron che combatte ovunque per cause a lui estranee, l'esuberanza creativa fine a se stessa di uno Zola, l'incoercibile impulso distruttivo-creativo che li sospinge via dal vuoto di valori del loro tempo. Anche il bisogno smodato e demoniaco di giustizia di Michael Kohlhaas, colui che diventò brigante per sete di giustizia, e dello shakespeariano Shylock, bisogno dettato da un'esperienza anarchica e vendicativa del diritto, sembra rappresentare agli occhi di Hofmannsthal una forma di nichilismo dell'azione. I nichilisti attivi non hanno scopi, ideali o moventi davanti a sé (altrimenti non sarebbero nichilisti), ma trovano nell'ebbrezza dell'agire stesso un'alternativa migliore a un'esistenza che si nutre di surrogati del nulla. Alla base del nichilismo attivo c'è una spinta autodistruttiva, come dicevamo, che per Nietzsche è comunque auspicabile in vista del risultato ultimo, la fine del nichilismo per autoeliminazione:

Nichts wäre nützlicher und mehr zu fördern als ein consequenter Nihilismus der Tat. —  
[...] eine strenge Form des [...] Nihilism [...]: eine solche, welche, mit wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit, den freiwilligen Tod lehrt und übt (und nicht das schwächliche Fortvegetiren mit Hinsicht auf eine falsche Postexi-

<sup>49</sup> Il prete ascetico è, agli occhi di Nietzsche, un uomo che ha raggiunto un enorme potere su se stesso nella misura in cui è riuscito a reprimere e contenere tutti i propri istinti; in questo senso può rappresentare nell'ambito di una strategia di contenimento della vita, quindi sostanzialmente nichilistica, la massima forma di nichilismo attivo; cfr. F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, 3 Abh., § 10.

stanz [...]). Man kann das Christentum nicht genug verurtheilen, weil es den Werth einer solchen *reinigenden* großen Nihilismus-Bewegung, wie sie vielleicht im Gange war, durch den Gedanken der unsterblichen Privat-Person entwerthet hat: insgleichen durch die Hoffnung auf Auferstehung: kurz, immer durch ein Abhalten von der *That des Nihilismus*, dem Selbstmord.... Es substituirt den langsamen Selbstmord; allmählich ein kleines armes aber dauerhaftes Leben; allmählich ein ganz gewöhnliches bürgerliches mittelmäßiges Leben usw.<sup>50</sup>

L'ultima parte degli appunti di Hofmannsthal è legata alla prima; Hofmannsthal sembra riprendere l'analisi critica dell'esistenza estetica.

A un non meglio definito «lui» Hofmannsthal contrappone «l'uomo esteriore». Quest'ultimo è l'uomo rivolto solo all'esteriorità delle cose, un uomo con i suoi «accidenti» che prende la vita così com'è, alla superficie, un uomo comune che, diversamente dall'artista, non si preoccupa di interpretarla<sup>51</sup>. «Lui» invece (protagonista della progettata opera sulla «vita interiore»?), che fa di tutti gli accidenti della vita «le parti costitutive di uno sfondo» o meglio sarebbe dire in questo caso di un fondale, sembra essere (come suggerito anche dai passi successivi) di nuovo l'esteta. Per l'esteta la

<sup>50</sup> F. Nietzsche, NF, KGW, VIII/3; pp. 13-14.

<sup>51</sup> Questa interpretazione ci sembra legittima anche alla luce di altre opere di Hofmannsthal, come ad esempio la poesia *Ballade des äußeren Lebens* (1895) dove «la vita esteriore» è intesa come vita grezza, informe, ignara di sé e priva di senso in quanto non filtrata dall'interpretazione poetica. Il contrasto fra vita esteriore e trasfigurazione poetica della vita si ritrova anche nel piccolo dramma *Der Tod des Tizian* (1892) (v. il famoso monologo di Desiderio «Siehst du die Stadt [...]; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. I, pp. 253-254) e rappresenta in generale una concezione ben radicata in Hofmannsthal. In questa ottica bisogna sottolineare che per Hofmannsthal «artista» non è affatto sinonimo di «esteta» e che anzi, l'artista si colloca, quale «vero» uomo, fra l'esteta e l'uomo comune (o «esteriore»), entrambi rappresentanti rispettivamente di una situazione limite opposta all'altra: estrema naturalezza e ignoranza — estrema artificiosità e riflessione. Per Hofmannsthal invece è uomo realizzato colui che operando con consapevolezza crea universi di senso compiuto. La concezione dell'artista viene a combaciare così con la più generale idea dell'uomo, in Hofmannsthal come in Nietzsche: «Man soll Künstler, schöpferischer Interpret des Lebens sein [...]; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. X, p. 337.



vita è opera d'arte, le cose e gli uomini che la popolano parti di un «fondale» da teatro. Hofmannsthal cerca di inquadrarlo a) nel suo rapporto con se stesso, b) nel suo rapporto con gli altri. Nel primo caso l'esteta è un narcisista infelice, concentrato sul proprio io, su ogni cellula del proprio essere, pronto a «sfruttarne ogni debolezza come ogni forza» e sempre vittima di un'autoanalisi che sfiora la nevrotica coazione a ripetere. È questa la psicologia di Claudio, il protagonista del piccolo dramma *Der Tor und der Tod* (1893) che per la sua esemplarità conquistò tutta la generazione dei poeti austriaci di fine secolo, i quali si videro perfettamente riflessi in questo personaggio.

Nel secondo caso (il testo richiama immediatamente il passo citato dal saggio su Ibsen), viene sottolineata la profonda immoralità del suo isolamento: gli altri non esistono in fondo se non come pretesti o funzioni per i suoi pensieri e per le sue fantasie: strumenti per esibire sensazioni e stati d'animo<sup>52</sup>.

Una vita che si disumanizza e si impoverisce a favore dell'arte ha in sé il germe del nichilismo. Volendo caratterizzare l'artista moderno Nietzsche ha scritto:

— Künstler sind *nicht* die Menschen der *großen* Leidenschaft [...]. Und das aus zwei Gründen: es fehlt ihnen die Scham vor sich selber (sie sehen

<sup>52</sup> In Andrea, protagonista del piccolo dramma *Gestern* (1891) Hofmannsthal ha ritratto magistralmente l'altro possibile sbocco dell'esistenza estetica, lo sfruttamento della vita per scopi egoistici. Il cardinale rimprovera ad Andrea: «So hast du *einen* Freund Für Sturmeswehn/ Für Regen den und den für Sonnenschein/ Fürs Zimmer den und den zur Jagd im Frei'n?, Andrea risponde: «Und warum Nicht? Was ist daran zu staunen?! [...] Ser Vespasiano ist mein Hang zum Streit/ Und Mosca... Mosca meine Eitelkeit!/ [...] Du, Oheim Kardinal, bist mein Behagen!/ [...] Lorenzo ruf'ich, wenn die Degen klirren»; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. I, pp. 231-232. Si legga ancora nel saggio su Ibsen: «[...] dieses starke, alles absorbierende Denken [...] bringt je nach den Figuren zweierlei endgültige Konzeptionen des Lebensproblems mit sich: einmal das symbolische Sich-Isolieren, das nervöse Bedürfnis, Abgründe ringsum sich zu schaffen [...]; oder man bleibt im Leben und zwischen den Menschen stehen: aber als der heimliche Herr, und alle andere sind Objekte, Akkumulatoren von Stimmungen [...]»; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. VIII, p. 155.

sich zu, *indem sie leben*; die lauern sich auf [...]) und es fehlt ihnen auch die Scham vor der großen Leidenschaft (sie beuten sie als Artisten aus [...]). Zweitens aber 1) ihr Vampyr, ihr Talent, mißgönnt ihnen meist solche Verschwendung von Kraft, welche Leidenschaft heißt 2) ihr Künstler-Geiz behütet sie vor der Leidenschaft<sup>53</sup>.

Come salvare un'arte che è esperienza di paralisi e di morte? Attraverso l'arte — è la risposta di Nietzsche e anche quella di Hofmannsthal; un'arte però che sia essa stessa derivante da una necessità vitale, atta a promuovere la vita, perché anche per l'ultimo Nietzsche «l'arte deve essere considerata dal punto di vista della vita». E vita è *Wille zur Macht* che si vuole prodigare... è, in altre parole, «amore»:

[...] die *Kunst* als organische Funktion: wir finden sie eingelegt in den engelhaftesten Instinkt des Lebens: wir finden sie als größtes Stimulans des Lebens — Kunst somit, als sublim zweckmäßig auch noch darin, daß sie lügt... Aber wir würden irren, bei ihrer Kraft zu lügen stehen zu bleiben: sie thut mehr als bloß imaginieren: sie verschiebt selbst die Werthe. Und nicht nur, daß sie das Gefühl der Werthe verschiebt, der Liebende ist mehr werth. Er [...] wird Abenteurer, wird ein Esel aus Großmuth und Unschuld; er glaubt wieder an Gott [...], weil er an die Liebe glaubt [...] und selbst zur Kunst thut sich ihm die Thür auf. Rechnen wir aus der Lyrik in Ton und Wort die Suggestion jenes intestinalen Fiebers ab: was bleibt von der Lyrik und Musik übrig?... L'art pour l'art vielleicht: das virtuose Gequak kaltgestellter Frösche, die in ihrem Sumpfe desperiren.... Den ganzen Rest schuf die Liebe....<sup>54</sup>.

Nell'esistenza estetizzante Nietzsche e Hofmannsthal hanno visto solo virtuosismo, freddezza e anche disperazione, perché la forma che è fine a se stessa, l'illusione che non diventa strumento di vita rende prigioniero e schiavo il soggetto stesso che la crea, prigioniero di un labirinto di specchi che gli rimandano in mille modi solo la sua immagine, quella di un io che non ha voluto o saputo collegarsi alla vita.

Laddove domina una concezione estetizzante del mondo e degli uomini c'è morte e stasi, c'è, di nome e di fatto, il

<sup>53</sup> F. Nietzsche, NF, KGW, VIII/2, p. 138.

<sup>54</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, VIII/3, pp. 91-92.

dannunziano «Trionfo della Morte»; contro la rigidità mortale che lo pervade<sup>55</sup>, Hofmannsthal, nella recensione de *Le Vergini delle Rocce*, scriverà:

[...] da doch Schönheit erst entsteht, wo eine Kraft und eine Bescheidenheit ist.  
Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas tut<sup>56</sup>.

La vera arte dipende da un'azione morale. L'arte è illusione e menzogna, ma trova la sua verità, la sua moralità nel bisogno vitale che la motiva, nella tensione esistenziale di cui si fa espressione. Mentre nell'esistenza dell'esteta si verifica proprio il contrario, la vita stessa, priva d'amore, diventa paradossalmente menzogna. Hofmannsthal ha scritto nel diario del 1891:

Liebe als Zustand, Kunsttrieb ohne Objekt<sup>57</sup>.

E cinque anni più tardi nella famosa conferenza *Poesie und Leben* (1896) dirà:

Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat. Ich liebe das Leben, vielmehr ich liebe nichts als das Leben<sup>58</sup>,

una confessione che, come altri ha notato<sup>59</sup>, riecheggerà nelle parole di Tonio Kröger, anche lui un esteta «autoreddento» teso a cercare nell'amore il fondamento della propria arte<sup>60</sup>. La

<sup>55</sup> «Da doch alles gleitet und fließt', befremdete mich in seiner [D'Annunzio's] Weltanschauung etwas 'Starres und Künstliches'»; H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. VIII, p. 206.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 208.

<sup>57</sup> H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. X, p. 330.

<sup>58</sup> H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. VIII, p. 18.

<sup>59</sup> Cfr. H. Cohn, «Loris — Die frühen Essays des jungen Hofmannsthal», PMLA, 63, 1948, pp. 1294-1313, v. p. 1311.

<sup>60</sup> «Hören Sie mich an. Ich liebe das Leben, — dies ist ein Geständnis, [...] halten Sie es nicht für Literatur, was ich da sage! [...]»; confessa Tonio all'amica Lisaweta Iwanovna, anche lui in polemica aperta con l'atteggiamento immorale dell'esteta; vedi Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903), in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt a.M., Fischer, Bd. VIII, p. 302.

confessione di Hofmannsthal sembra però avere a sua volta un precedente e precisamente in *Das Tanzlied* di Zarathustra che recita:

Von Grund aus liebe ich nur das Leben — und, wahrlich, am meisten dann, wenn ich es hasse!<sup>61</sup>.

Zarathustra odia la vita quando ne penetra o ne pensa l'assurdità, ma proprio allora l'ama più che mai, perché ciononostante continua a «volere», a «desiderare» e ad «amare»<sup>62</sup>.

Per tornare a queste note, Hofmannsthal mostra dunque di aver pienamente compreso il valore etico del nietzscheano *Wille zur Macht*, dell'arte intesa come *Wille zur Macht*, individuando in ciò la chiave del superamento dell'estetismo, del nichilismo, della *décadence*. La tematica del nichilismo e del suo superamento è infatti centrale all'intero blocco di appunti.

Hofmannsthal ha accostato arte e volontà di potenza anche nel saggio *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893);

Das Fieber des Lebens, das sie verbrennt ist im Grund ein durstiges und bebendes Verlangen nach Macht, nach irgendeiner Herrschaft und Königlichkeit [...] welche Macht und welcher Wille zur Macht in diesem kleinen Mädchen! [...] Endlich wird es unerträglich, dieses sinnlose bebende Suchen und Warten, und man geht hin und 'hält dem Leben, was einem das Leben versprochen hat', und wird ein Künstler und schafft das Leben aus sich selbst heraus, das lachende, blühende, lebendige Leben<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> F. Nietzsche, KGW, VI/1, p. 136. *Das Tanzlied* fa veramente da sfondo alla summenzionata poesia di Hofmannsthal *Ballade des äußeren Lebens* con la quale ha in comune non soltanto le idee filosofiche, ma anche il titolo («Tanzlied» è il termine tedesco per «Ballade», una canzone ballabile) e le immagini metaforiche («der Brunnen», «der Abend») nel loro rispettivo significato. Questa somiglianza è già stata notata da Meyer-Wendt (cfr. H.J. Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal*, cit., p. 89) e, prima di lui, da R.M. Browning (cfr. R.M. Browning, *German Poetry - A Critical Anthology*, New-York, Appleton-Century-Crofts 1962, p. 318), come lo stesso Meyer-Wendt fa osservare.

<sup>62</sup> La Vita dice infatti a Zarathustra: «Du willst, du begehrt, du liebst, darum allein lobst du das Leben!»; F. Nietzsche, KGW, VI/1, p. 136.

<sup>63</sup> H.v. Hofmannsthal, GW, Bd. VIII, pp. 166-168.

Dominata da attivismo sbandato e irrequietezza la protagonista delle memorie trova infine salvezza in un'arte che non è fuga dalla vita, ma sua espressione. Perciò Hofmannsthal può scrivere di lei l'esatto contrario di ciò che ha scritto sugli ibseniani *Künstlermenschen* e su se stesso all'amico Karg von Bebenburg<sup>64</sup>:

[...] und malte [...] mit der Unmittelbarkeit des Erlebens<sup>65</sup>.



<sup>64</sup> Cfr. la già commentata lettera del 6.IX (1892), in *Bfw. Hofmannsthal - Bebenburg*, p. 19.

<sup>65</sup> H.v. Hofmannsthal, *GW*, Bd. VIII, p. 168.

## IL CROLLO DEL TEMPIO

(*'NOZZE'* DI ELIAS CANETTI)\*

di  
LUCIANO ZAGARI  
Pisa

[Hermann Scherchen] mi scriveva di avere riletto *Nozze* e di essere rimasto atterrito dalla gelida, desolata astrazione in cui tutto si svolgeva<sup>1</sup>.

Canetti, anche in questo dramma, come nel romanzo *Auto da fé* e negli altri due drammi *La commedia della vanità* e *Vite a scadenza*, più che offrire una rappresentazione, tiene un giudizio universale sull'umanità, anche se nell'autobiografia si preoccupa prima di tutto di sottolineare la raggiunta autonomia rispetto a Karl Kraus, e non certo solo al suo smisurato dramma su *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Canetti smaschera la miseria che rende disumana l'umanità e insieme la fissa e irrigidisce *ad aeternum*.

L'interesse dell'opera sta nell'incrocio fra due dimensioni che già Adorno ebbe occasione di definire «pandaemonium» e «giudizio penale [o universale?]» contro una sorta di Sodoma e Gomorra<sup>2</sup>, un incrocio che finisce col fissare lo scatenarsi della vita e della carica vitale in una proiezione immutabile, in nome di «un'autorità» di cui Canetti, secondo Broch, si era «eletto tranquillamente organo esecutivo»<sup>3</sup>,

\* Per gentile concessione dell'editore Einaudi si anticipa qui la prefazione alla nuova edizione del dramma, prevista per il 1995.

<sup>1</sup> E. Canetti, *Il gioco degli occhi. Storia di una vita (1931-1937)*, trad. G. Forti, Milano 1985, 1990<sup>3</sup>, pp. 64-65 (d'ora in poi: *G*).

<sup>2</sup> La dichiarazione di Adorno — conservata in 'Zeugnissammlung Staatstheater Braunschweig 1965', p. 1, è riprodotta in A.-M. Bischoff, *Elias Canetti. Stationen zum Werk*, Bern - Frankfurt am Main 1973, p. 78.

<sup>3</sup> *G*, p. 35.

esprimendo la disperazione universale in una «forma spietata che metteva in sospetto» Broch, «come se io stesso» — soggiunge Canetti nell'autobiografia — «facessi parte della minaccia che incombeva su tutti noi»<sup>4</sup>.

In questo senso la frase di Canetti «tutto ciò che faccio è di natura drammatica»<sup>5</sup> si rivela una buona chiave di lettura solo se si sottolinea quell'intasamento d'azione cui quella dinamica dà luogo, con una staticità ipertesa fino all'esplosione finale, appunto da fine del mondo.

Insomma questo e altri testi di Canetti si possono chiamare, riprendendo ancora una frase dell'autobiografia, graffiati sui muri di una nuova Pompei<sup>6</sup>. Il senso drammatico è dato non dal singolo carattere o dal singolo intreccio ma dal fatto che la situazione che è stata circoscritta con spietato rigore dall'autore, non può più durare, deve sboccare nell'esplosione, un'esplosione che non prelude però a nessuna nuova forma di vita. Il bilancio finale è sempre, ostinatamente, uguale a zero. E *a posteriori* è stato anche troppo facile sbizzarrirsi sui collegamenti fra queste esplosioni finali e leperate 'Endlösungen' che si realizzavano o si preparavano a Vienna, a Berlino, in tutta Europa, per 'ariani' e per ebrei.

La prima cura di Canetti è comunque di individuare quella che lui stesso definisce una «trovata di fondo completamente nuova»<sup>7</sup> e cioè una situazione che circoscrive i confini di una qualche peculiarità umana assunta poi a chiave di tutta l'azione scenica. Il lettore di Canetti sa che proprio nell'individuazione di una tale situazione di base risiede la forza delle sue opere ma che, insieme, ad essa risalgono quel che di artificioso, di preconcepito, quelle certe forzature che

<sup>4</sup> G, p. 47.

<sup>5</sup> E. Canetti, *Die gespaltene Zukunft*, München 1972, p. 101.

<sup>6</sup> G, p. 16.

<sup>7</sup> Il testo originale dell'intervista in «Wiener Sonntag», supplemento domenicale del 18 aprile 1947, col titolo *Leergegessene Bonbonnières — Das Reich der Schatten — Die akustische Maske. Elias Canetti über das heutige Theater*, rist parziale in E. Canetti, *Welt im Kopf*, cur. E. Fried, Graz und Wien 1962, pp. 12-14. Cfr. inoltre E. Canetti / M. Durzak, *Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas, Ein Gespräch*, in M. D. (cur.), *Interpretationen zu Elias Canetti*, Stuttgart 1983, pp. 17-30.

verrebbe da chiamare da autodidatta. Più importante è comunque sottolineare che questo scrittore, pur così legato all'evidenza iperrealista delle sue rappresentazioni, necessariamente suscita a volte un'impressione di arbitraria semplificazione: ogni sua *pièce* o testo narrativo parte infatti da un'operazione che mira a imporci un possibile ritratto dell'umanità basato, con tendenziosa unilateralità, su un solo tratto, caricato del forse eccessivo impegno di «illuminare il mondo come totalità di una luce nuova»<sup>8</sup>. L'ipotesi di umanità che emerge da siffatti ritratti è però lungi dall'essere costruita alla luce di una qualche intuizione utopica. Si tratta piuttosto di una consapevole deformazione per cui possiamo far ricorso anche noi al termine di *distopia* rispetto sia alla dislocazione che alla fisionomia dell'uomo quali siamo abituati a considerarle rispondenti alla quotidiana normalità della nostra esperienza. Non è detto che questa ipotesi di base sia fantastica o comunque di per sé particolarmente inverosimile o inattesa. Anzi spesso l'effetto risulta tanto più pieno quanto più il punto di partenza sembra legato proprio a quella quotidianità di esperienza.

Nel nostro caso si tratta della situazione 'nozze', una figurazione particolarmente amata nelle arti europee, dalla fine dell'Ottocento in poi, da Čechov a Majakovskij, da tutto Brecht a Horváth. Forse si può dire che le nozze — intese come cerimonia tradizionale (prevalentemente contadina o piccolo-borghese) — sono diventate significative nell'immaginario del nostro secolo soprattutto ogni volta che si trattava di occupare la scena (principalmente, ma non esclusivamente quella teatrale) con la presenza massiccia o addirittura oppressiva di un rituale rappresentato come ormai irrigidito e comunque desemantizzato. In questa grossa macchina è infatti dato accozzare tipi umani molto vari ma insieme fissi. Un intero spaccato di tipologia sociale viene coinvolto in un movimento prefissato che si presta a violenti, arbitrari effetti di accelerazione, di arresto e di deviazione definalizzati, con effetti di deformazione e di caos. Se ancora Stravinskij, nelle *Nozze* del 1923, e Chagall sono sensibili alle poten-

<sup>8</sup> *ivi*.

zialità primitive o religiose e fiabesche di questo rito, se più tardi Fellini avvolgerà delle nebbie dell'amarcord il grottesco della sua satira, nel teatro del Novecento prevale il gusto per le potenzialità di smontaggio e di capovolgimento che la scenografia nuziale sembra offrire e quasi imporre. Cento figurine si trovano scaraventate sull'affollatissima scena, pure portatrici di comportamenti colti solo nella loro manifestazione terminale: gesti, frasi, atteggiamenti, azioni, staccati da ogni complessa motivazione esistenziale o sociale. Il grande rito nuziale dell'intesa interessa perché si presta a venir capovolto in momento del puro cozzo, della frammentazione più disorganica. Il tradizionale fastidio per la mediocrità piccolo-borghese cede il passo, proprio nella rappresentazione delle nozze, di fronte al senso di una minaccia scomposta. In primo piano non sono più gli anonimi esponenti di un'innocua banalità rappresentata allo stato di quiete, ma particelle capaci di accumularsi e di permeare della propria micidiale nullità tutti i gangli dell'organismo sociale. È lo stesso Canetti nella sua autobiografia a sottolineare — nel suo primo dramma — gli attacchi furibondi alla borghesia, la presenza attiva nella sua immaginazione di George Grosz, oltre che del *Woyzeck* di Büchner, il peso decisivo che nella costruzione dell'azione hanno da un lato il puro ritmo scenico e dall'altro la riduzione dei personaggi a quelle che nella sua poetologia non solo teatrale l'autore ha più volte definito «maschere acustiche»<sup>9</sup>.

La maschera acustica — così Canetti<sup>10</sup> — è quel linguaggio che è nato col singolo individuo, che egli possiede per sé solo e che verrà meno solo con lui, distinguendolo da qualsiasi altro individuo.

Qui però si rende necessaria una precisazione: una simile impostazione basata sull'exasperazione di ciò che è inconfondibilmente individuale sembrerebbe dover dar luogo a una carica dinamica capace di animare l'intero organismo scenico. Ma a una simile aspettativa corrispondono solo in parte i fatti.

<sup>9</sup> G, pp. 25-33.

<sup>10</sup> Cfr. n. 7.

L'effetto di travolgente dinamismo risulta infatti di continuo volutamente inceppato dall'altro aspetto della maschera acustica cui Canetti pure accenna, sia pure quasi *en passant*: il carattere sempre uguale del linguaggio del portatore di ciascuna maschera acustica. Ciò che in definitiva risulta davvero operante è cioè la riduzione di tutti gli elementi della *pièce* (personaggio, nodo d'azione, nucleo tematico) a entità sì violentissimamente caratterizzate ma insieme di struttura così radicalmente monocellulare da escludere ogni possibilità di articolazione e differenziazione.

E infatti i testi di Canetti rigettano ogni tecnica di svolgimento o approfondimento o anche di semplice allargamento. Gli elementi monocellulari che li costituiscono sono suscettibili soltanto di un'utilizzazione ai fini di un gioco di incastri o addirittura di scontri ripetuti. Il testo quindi si realizza, attraverso il rimescolamento sempre più accelerato di questi elementi sempre più chiaramente immodificabili, come atto scenico che quasi obbliga a percorrere (a volte dstando anche l'impressione di un'eccessiva sistematicità) traiettorie precostituite che portano a tutte e sole le conseguenze, anche le più estreme (figurative, concettuali, comportamentali, gestuali) dell'ipotesi figurativa, della trovata di fondo iniziale da cui tutto è partito. L'esplosione finale che caratterizza ognuno dei testi fizonali di Canetti è — come ben s'intende — la più estrema di queste conseguenze, la più necessaria e coerente: un'esplosione individuale, collettiva e, nascostamente, cosmica. In nessun caso, comunque un'esplosione che abbia qualcosa di un ipotetico *big bang* creatore di universi. Essa serve sempre e solo a segnare la fine di quel quadro, che abbiamo chiamato distopico, dell'umanità. In testi successivi, come il dramma *Vite a scadenza* o in molte delle schegge narrativo-paraboliche contenute nelle raccolte di aforismi, la trovata di base può esser chiamata utopica, almeno nel senso limitato che la vita umana e cosmica vi appare soggetta a regole diverse da quelle di cui noi constatiamo l'effetto nella nostra esperienza quotidiana, a cominciare — ma è solo un esempio — dalla possibilità che la durata della nostra vita sia prefissata e consegnata a una capsula che ciascuna creatura si deve portare sempre appresso.

Solo in apparenza meno irrealistiche sono le trovate alla base delle opere precedenti. In *Auto da fé* un uomo può ridurre il mondo intero a libri, contenuti nella propria testa. Nella *Commedia della vanità* un governo mondiale provvidenziale, paternalistico e tirannico, tabuizza fin il diritto di contemplare la propria immagine, un diritto che simboleggia tutti i pericoli del narcisismo ma la cui repressione è ancor più disumana di ogni debolezza individuale. In *Nozze* prevale infine la cupidigia di possesso, elevata a monomaniaco valore assoluto di un'intera società. In tutti questi casi si tratta della violenta assolutizzazione di una possibilità insita nella nostra realtà antropica, sociale o esistenziale. Così nei lettori/spettatori si genera un nodo inestricabile fra il senso di essere toccati nella nostra realtà più essenziale e il senso non meno radicale di aver a che fare con un'ipotesi lontanissima dalla pienezza, dalle sfumature, dalla possibilità di innovazioni che contraddistinguono anche le esperienze umane più sconfortanti. È a questo nodo che si deve ricondurre l'incastro, su cui abbiamo insistito fin dall'inizio, fra staticità e vertiginosa dinamica. Un'azione vera e propria è radicalmente inconcepibile, così qualsiasi fase intermedia, qualsiasi traiettoria d'azione. Tutte le singole fasi del testo sono sostanzialmente statiche, poste sullo stesso piano, senza prospettiva. Sono, come si è detto, piuttosto momento di una rigorosa e minuziosissima descrizione di un'ipotesi distopica sconsolatamente immutabile, non meno di quanto alla nostra esperienza puntuale appaiono immutabili le coordinate della nostra quotidianità. Sicché l'esplosione finale si produce non come stadio ultimo di uno sviluppo sia pur distorto, ma semplicemente come conseguenza dell'incapacità del contenitore scenico di reggere ulteriormente alla tensione e allo scontro delle particelle sempre uguali e sempre in cozzo fra loro. Non è la sconfitta di una tentata redenzione, non la catastrofe nel senso dell'etimologia greca, ma la catastrofe nel senso che la parola assume in prevalenza nel nostro discorso quotidiano: e cioè, in Canetti, nient'altro che l'incendio, il terremoto, la ribellione di tutti non solo contro il sistema, ma di tutti contro tutti. Nell'autobiografia Canetti riferisce una domanda postagli da Hermann Broch:

[6]

«Lei invece vuole intensificare l'inquietudine fino a farla diventare panico. In *Nozze* vi è certamente riuscito. Il risultato finale è uno solo: distruzione e rovina. Ma lei vuole questa rovina?»<sup>11</sup>.

La risposta di Canetti («Se ne dubitassi, se avessi davvero rinunciato alla speranza, non potrei più vivere»)<sup>12</sup> è indubbiamente essenziale. In essa infatti si manifesta quello che un tempo si sarebbe detto il motore ideologico della sua intera opera, l'umanistica preoccupazione di non acconciarsi a distruzione e rovina, il suo singolarissimo 'rifiuto' della morte. Sta però di fatto che proprio questa preoccupazione umanistica ha dato luogo alle più sconcertanti debolezze artistiche nell'opera di Canetti. L'evidenza dei testi indica invece proprio nella cruda, spietata nettezza del tratto catastrofico la molla più genialmente produttiva della produzione narrativa e teatrale di Canetti. E proprio il panico (non certo come categoria psicologica ma come stato rappresentativo) è la categoria essenziale di questo universo figurativo più che una crudeltà artaudiana, come qualcuno ha voluto ipotizzare. Il mondo continuamente finisce giacché esso non si può più reggere o tantomeno redimere in una sorta di ininterrotto giudizio universale. Canetti dice di aver imparato dal *Woyzeck* a superare l'idea di un giudizio universale visto dall'esterno. I suoi personaggi, come quelli di Büchner, si autopresentano e cioè si mettono alla gogna da sé in una forma di auto-irrisione che ricostituisce anche una sorta di innocenza del personaggio<sup>13</sup>. Canetti sembra scorgere in quest'innocenza quasi la possibilità di un'implicita assoluzione, ma allo stesso titolo essa sembra invece a noi implicare che l'unico sbocco concepibile sia ormai solo l'esplosione finale, e cioè l'arresto di ogni possibilità di umano sviluppo.

Particolarmente evidente è questa dimensione costitutiva dell'opera di Canetti nel caso di *Nozze*. Non ci viene presentata un'azione che si articoli intorno alla figurazione delle nozze. Al contrario è l'ossessiva e scatenata unilateralità

<sup>11</sup> G, p. 52.

<sup>12</sup> G, p. 53.

<sup>13</sup> G, pp. 27-30.

[7]

figurativa connessa con la situazione nozze, quale è presente all'immaginario di Canetti, a offrirsi come statica occasione di una parata di tutte le ossessioni che si possono prospettare in un siffatto mondo. L'ossessione è qui fondamentalemente una sola: la cupidigia di possesso, di cui risulta operante un solo aspetto: la carica di aggressività nei riguardi di chi o di cosa si trovi a essere oggetto di quella cupidigia.

Solo in quest'ottica della parata analitica di situazioni (e non di una vera e propria azione drammatica) si rivela la funzionalità della strana struttura anche scenica del testo. L'atto unico comprende in sé un prologo che occupa circa un terzo dell'azione e soprattutto si pone di fatto come pari, quanto a pregnanza di motivi, rispetto alla parte che sembrerebbe legittimo attendersi debba essere quella principale. La trovata di fondo, che mette al centro dell'intera *pièce* la cupidigia di possesso, articola il tema in due parti separate. L'una è consacrata, col titolo appunto di prologo, alla cupidigia di possesso patrimoniale, la seconda alla cupidigia del possesso sessuale. Il principio statico della simmetrica successione di realizzazioni parziali e differenziate toglie al prologo la tradizionale funzione di costituire la piattaforma — come ambientazione e come nodo d'azione — destinata a potenziare lo scatto dinamico dell'azione vera e propria. A conferma di questo essenziale paradosso strutturale si può ricordare anche un dato di fatto esteriore: la seconda parte ripresenta come titolo parziale quella parola *Nozze* che già *in limine* costituisce il titolo dell'intero dramma.

Lo stesso fondamentale effetto anti-transitivo si conferma all'interno di ciascuna delle due parti. Così il prologo si articola in ben cinque quadri, disposti parallelamente in successione per illustrare le disparate modalità di realizzazione del sottotema di fondo: la cupidigia di entrare in possesso dello stabile, ereditandolo dalla proprietaria, la moribonda vedova Gilz, o sottraendolo ad essa con diverse forme di raggio. Fra l'uno e l'altro dei quadri l'autore evita ogni rapporto di condizionamento o di reciproco potenziamento. La staticità plurimembre viene anzi sottolineata dalla rigida costanza delle strutture formali in questa canettiana variante dello spaccato di un casamento quale caleidoscopio so-

ciale, un *topos* particolarmente amato da teatro e cinema di quegli anni. In tutti e cinque i casi si tratta di veri e propri duetti, di presentazione a coppia del sotto-motivo. Uno dei due personaggi si trova a dover svolgere il ruolo dell'*Auguste*, mentre l'altro è il momentaneo protagonista che riceve la battuta dalla spalla: attraverso l'ossessiva esibizione della propria maschera acustica egli si auto-presenta o cioè poi si rivela impigliato in quel tic linguistico che ne fa una presenza inconfondibile e insieme oppressivamente monocromatica.

La seconda articolazione della *pièce* è dedicata, con rigore non meno monotematico, all'altro sottotema, quello del possesso sessuale: tutto lo spazio scenico è occupato — con simbolismo volutamente grossolano — non più dalla figurazione della casa ma da quella delle nozze. Con un diverso impianto di tecnica drammaturgica, il quadro 'Nozze' dà luogo non più a una serie di situazioni rigidamente separate pur nell'unico riferimento all'identico oggetto mitico, la casa della Gilz, ma a molteplici e variabili costellazioni multiple che in forma di trii, quartetti, quintetti moltiplicano in una pluralità indefinita di soggetti e di forme la comune ossessione del possesso sessuale.

Nella citata dichiarazione Adorno ha modo di collocare di passata Canetti fra espressionismo e assurdo. A sua volta Canetti ha avuto occasione, in un'intervista con Horst Bienek, di ridimensionare le appariscenti affinità col teatro dell'assurdo<sup>14</sup>. Più esattamente Canetti dà per scontate queste affinità, ma si rifiuta di entrare nel gioco inconcludente che potrebbe allo stesso titolo portare a sopravvalutarlo come precursore dell'assurdo o a svalutarlo perché ormai superato da altri assurdisti assai più conseguenti.

Le affinità sono di fatto innegabili, ma non veramente conclusive. Il momento dell'assurdo è per Canetti solo sbocco parziale e momentaneo di un intento analitico e poi ricostruttivo assai più complesso che, per essere giudicato

<sup>14</sup> E. Canetti / H. Bienek, «Die Wirklichkeit mit Scheinwerfern von außen her ableuchten.» Ein Gespräch, in M. Durzak (cur.), *Interpretationen zu Elias Canetti* cit., pp. 13-14.

(non, certo, necessariamente condiviso) dal punto di vista ideologico richiederebbe di allargare la prospettiva del discorso alle opere di impianto teorico o comunque riflessivo, ma anche a quelle autobiografiche.

Volendo qui limitarci al punto di vista della costruzione drammatica, va sottolineato prima di tutto che lo sguardo di Canetti rimane sempre limpido e distaccato (a volte semmai con un di più di consapevolezza), sicché persino quella voracità tipologica che anima quei veri e propri bestiari umani in cui si risolvono i testi creativi di Canetti, risulta infrenata dalla sconcertante geometria che abbiamo cercato di mettere in luce<sup>15</sup>. Ancora più importante sembra però un'altra constatazione: Canetti accompagna personaggi e spettatori verso un Giudizio Universale, la cui luce accecante fissa e irrigidisce ogni differenza umana, mentre nel teatro dell'assurdo il giorno del Giudizio e della condanna è già passato, la scena è occupata da sopravvissuti che si muovono ciechi (o sostano) in un mondo che è privo di qualunque discriminante proprio perché ormai è privo di punti di orientamento. Il vuoto in cui Canetti ci fa muovere si rivela in definitiva più che colmo di formicolanti, cozzanti particelle.

Ognuna di esse è addirittura animata dalla morbosa pretesa di muoversi verso una meta. Solo alla luce rigorosa della rappresentazione meta e movimento si rivelano grottescamente inconsistenti, con effetti di auto-smascheramento che conferiscono al dramma una residuale grandiosità apocalittica, difforme dalla predilezione per le tonalità minimalistiche che contraddistingue il teatro dell'assurdo. Ciò vale per tratti singoli, per es. per una didascalia nel finale del dramma:

Si avvicina a Segenreich che, a gambe larghe, se ne sta come una grande statua di pietra davanti alla porta che non c'è più<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Più fuorviante che illuminante risulta perciò il rinvio alla tecnica schnitzleriana del 'Reigen', il carosello. O almeno è necessario sottolineare quanto la viennese leggerezza del motivo originario venga da Canetti, qui e altrove, funzionalmente irrigidita secondo la legge del geometrico accostamento/separazione di ciascun quadro dall'altro.

<sup>16</sup> P. 67 della trad. it. citata più avanti.

E ciò vale per l'intera costruzione di questa così come di tutte le altre opere di Canetti. L'ossessivo ritorno, nelle letture bibliche del portinaio Kokosch, del 'Muoi Sansone con tutti i filistei' può venir meno riconosciuto come *Leitmotiv* che si ripresenta in tutti i finali parossistici e catastrofici, tragici e grotteschi di Canetti.

Questo tipo di costruzione rinnega sì, come abbiamo già sottolineato, ogni possibilità di organica costruzione o sviluppo, ma nell'appiattimento simmetrico dei motivi e delle figurazioni più incoerenti non mira semplicemente a collocare radi paletti attorno a un abbandonato campo dei miracoli: l'intera costruzione mira anzi piuttosto ad accumulare cellule monotematiche da far entrare in collisione sempre più accelerata l'una con l'altra. La figurazione delle nozze, per es., è per l'autore soprattutto l'occasione per assemblare uno dei suoi grossi meccanismi di caos in cui si accumulano e si agitano residui de-umanizzati, ma certo non perciò meno potenti, di cariche vitali isolate da ogni organico contesto. Il principio è quello della raccolta di mille cellule tematiche la cui sostanza si riduce alla loro abbagliante icasticità istantanea, incapaci, come sono e devono essere, di subire processi di svolgimento, di variazione, di innesto. L'effetto meramente percussivo è legato a una legge di affollamento, scontro, emersione, rimozione, riaffioramento.

Canetti ha più volte definito la metamorfosi uno dei principi base della propria drammaturgia. Ma proprio l'assenza di ogni possibilità di metamorfosi — se tale non vogliamo considerare la fine del mondo, e cioè l'incendio, l'esplosione, il crollo del tempio — conferisce la sua nota specifica a questo e agli altri testi dell'autore. Come in una composizione musicale per soli strumenti a percussione, le uniche metamorfosi che possano scaturire dallo scontro, nella commedia, di tutte le particelle sonore fra loro, sono gli incrementi e decrementi degli effetti di volume, le accelerazioni e le decelerazioni, fino alla deflagrazione definitiva, a quell'acme di sonorità e di velocità cui possono seguire solo il silenzio e la stasi assoluti<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Il paragone con gli strumenti musicali è suggerito dallo stesso Canetti in un fondamentale appunto sulla propria concezione del dramma



Proprio il finale di *Nozze* offre il più sconcertante esempio di questa crescita verso la deflagrazione come legge anti-assurdista operante nell'assurdo mondo figurativo di Canetti.

Come si è già accennato, il finale presenta il confluire dei due sottomotivi (casa - nozze, possesso patrimoniale - possesso sessuale). Più esattamente due personaggi del prologo. Pepi Kokosch e Toni Gilz, abbandonano il loro mondo e cioè gli appartamenti degli infermi che dovrebbero assistere: Toni Gilz la decrepita proprietaria del casamento e, rispettivamente, la ragazza deficiente Pepi Kokosch la madre morente che lascia sola nelle mani del proprio farneticante padre, il portinaio Franz Josef Kokosch. Esse salgono nella sala dove si festeggiano le nozze proprio poco prima che lo scatenarsi del terremoto porti all'unica meta possibile i due motivi separatamente presentati e ora finalmente accomunati nella catastrofe. Rileggendo a freddo il testo, può sembrare che la sommatoria fra i due motivi venga effettuata troppo tardi e in misura troppo limitata e meccanica per modificare apprezzabilmente la presentazione finora staticamente in successione delle due parti e per creare uno scioglimento coerente e adeguato, che sarebbe risultato attendibile forse solo se i due motivi si fossero intimamente intrecciati fin dall'inizio. Ma appunto Canetti non mira né a creare un siffatto intreccio-scioglimento né intende però limitarsi a esibire ghirighori di non senso su una scena ormai svuotata.

Il vero effetto finale in cui culmina l'intera *pièce*, ha bisogno, certo, per il suo effetto di *fortissimo*, di tutte le cellule tematiche che si sono succedute nell'intero tempo scenico. Ma culminare significa, nella logica della *pièce*, ricreare la possibilità di un *climax* sonoro in un testo in cui pure tutto è stato già detto in *fortissimo*, creare una possibilità di risvolto prospettico là dove tutto è stato finora semplicemente accumulato e accatastato.

L'effetto viene ottenuto, in maniera del tutto inattesa ma

in E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, trad. F. Jesi, Milano 1978, Milano 1986, pp. 23-24.

perfettamente funzionale, presentando il terremoto — e il suo finale effetto di smascheramento/distruzione — due volte di seguito sulla stessa scena. Dapprima è uno dei tanti personaggi, Horch, denominato icasticamente l'idealista, che organizza un assurdo gioco di società. Fingendo di essere all'immediata vigilia di un terremoto, ciascuno dei presenti viene sfidato a comportarsi con la stessa sincerità cui tutti saremo un giorno costretti nella Valle di Giosafat<sup>18</sup>, e cioè a proclamare pubblicamente quella passione più autentica che finora il rispetto umano ha imposto a ciascuno di celare. Più che un vero effetto di barocco smascheramento — in fondo tutta la *pièce* è basata su quell'inconsapevole auto-smascheramento che è connesso con la tecnica dell'auto-presentazione e che lo stesso Canetti chiama l'innocenza dell'auto-irrisione —, il gioco di società imposto da Horch ha l'effetto di portare a un'accelerazione sistematica, e ormai non più sostenibile, la parata di mostruosità, di aggressività, di distruttività che finora si erano succedute sulla scena. Tutte le possibilità e sotto-possibilità di degenerazione umana vengono esibite in contemporanea in quanto meri esempi in una scenografia ipotetica da gioco di società. L'effetto irritante, anzi frustrante di questa esibizione meramente giocata provoca il passaggio del terremoto dallo *status* di sfondo, di scenografi, di gioco, di ipotesi a quello di realtà totale. Come tale esso viene a occupare protagonisticamente il proscenio, e anzi arriva a svuotare ogni altra forma di realtà. Sicché la vicenda del terremoto non si può dire che si verifichi sulla scena come nuova fase dell'azione. Essa viene piuttosto presentata come ripetizione che segue minutamente, in quanto fatto reale, le fasi in cui essa si era snodata di fronte agli occhi della mente dei personaggi e degli spettatori nelle parole dell'idealista Horch.

L'accozzarsi caotico delle singole proiezioni della libidine individuale acquista improvvisamente una sua grottesca

<sup>18</sup> Per una diversa interpretazione del motivo in Canetti è interessante il cenno di G. Bevilacqua in *Dalla valle di Giosafat: Elias Canetti*, in «Belfagor», 1980, pp. 326-329.

dignità: esso ormai si è arrogato l'inattesa autenticità di ultime volontà di un intero mondo umano, per quanto meschino. Il volgare casamento di cui è proprietaria l'eterna moribonda, la vedova Gilz, acquista la tragica dignità dell'archetipica immagine, eternamente fissa, del tempio che crolla e ciò è destinato ad avvenire proprio nel momento in cui nulla risulta più stabile perché travolto dall'assurdo combaciare fra gioco di società e cataclisma naturale, tra fine di un meschino mondo umano e fine del mondo.

#### EDIZIONI E RAPPRESENTAZIONI

Il dramma *Hochzeit* ('Nozze') venne composto nell'inverno 1931-32, subito dopo la conclusione del lavoro al romanzo che ebbe poi il titolo *Die Blendung* e che l'autore ha voluto avesse, in una serie di traduzioni, il titolo *Auto da fé* (le due opere hanno in comune certi elementi dell'ambientazione locale e sociale e soprattutto numerosi moduli, in particolare lessicali e sintattici, riconducibili all'uso di quelle che Canetti ha chiamato 'maschere acustiche'). Il dramma, stampato per la prima volta a Berlino nel 1932, fu seguito già fra il 1933 e il '34 da *Komödie der Eitelkeit* ('La commedia della vanità'), mentre un terzo testo teatrale risale solo al 1952: *Die Befristeten* ('Vite a scadenza'). Tutti e tre i testi sono stati tradotti da Bianca Zagari (*Teatro*, Torino 1982).

Che Canetti, prima del successo definitivo, sia rimasto a lungo nella penombra degli autori quasi sconosciuti è confermato anche dal destino del suo teatro. Solo al 3 novembre 1965 risale la prima rappresentazione di *Nozze*. È significativo che questa prima sia avvenuta — a oltre un trentennio dalla composizione del testo — non a Vienna, Londra o Zurigo, cioè in una delle città decisive per la vita artistica e privata di Canetti, ma a Braunschweig, per Canetti una qualunque città della provincia tedesca. Il risultato catastrofico della prima risulta dovuto non solo a difetti, per altro accertati, di una messa in scena arbitrariamente *naturalistica* o a certe innegabili singolarità e asprezze del tratta-

mento teatrale proprie del gusto di Canetti, bensì a un elemento che oggi risulta difficile semplicemente prendere seriamente in considerazione. Parte del pubblico benpensante preferì abbandonare la sala in cui si dava uno spettacolo così scandalosamente osceno. Un diluvio di recensioni fece seguito al fiasco e allo scandalo. Basterà citarne una: «Canetti e la sua stalla di Augia. 'Nozze' disgustose a Braunschweig» di Heinz Beckmann, comparsa per altro non in un piccolo organo di provincia, bensì nell'autorevole periodico cattolico «Rheinischer Merkur». Non bastando evidentemente queste reazioni, si arrivò a una denuncia penale per offesa al comune senso del pudore.

Ovviamente il procedimento venne archiviato. L'accusa ebbe però il merito di provocare una numerosa serie di prese di posizione di intellettuali, a difesa del dramma e soprattutto — dato che ce n'era evidentemente bisogno — per presentare uno scrittore ancora presso che ignoto. Fra esse è tuttora significativa quella di Adorno che ha tra l'altro buon gioco a sottolineare, semmai, l'implicito moralismo di un simile dramma. Al *Burgtheater* di Vienna questo e gli altri testi di Canetti giunsero comunque solo alla fine degli anni '70, per la regia di Hans Hollmann.

L'esperienza sembra in ogni caso confermare che questi drammi, che Canetti ha esplicitamente concepito come organismi squisitamente teatrali, sono in realtà piuttosto destinati a raggiungere la loro piena efficacia alla lettura, non solo quella muta del singolo lettore nella propria casa, ma anche quella ad alta voce di fronte a un ristretto circolo di ascoltatori, un tipo di lettura in cui Canetti, già ai tempi di Vienna, dimostrò di eccellere.

Per esaurienti indicazioni bibliografiche sugli studi italiani e stranieri rinviamo infine a M. Galli, *Invito alla lettura di Canetti*, Milano 1986 e a G. Scimonello, *Per Canetti*, Napoli 1987.

PASTICHE, PARODIA E IRONIA IN *DER ERWÄHLTHE*  
DI THOMAS MANN

di  
LUCIA PERRONE CAPANO  
Bari

1. Pastiche, *parodia e ironia come strategie testuali*

Al cospetto delle grandi opere manniane *Der Erwählte*<sup>1</sup> si presenta nella veste di puro e libero *divertissement*, che rivela però subito la letterarietà che lo informa e il suo ruotare intorno ad alcuni nodi concettuali, come il tema della duplicità, dell'imperscrutabilità dell'elezione, il nesso tra peccato, tentazione e grazia<sup>2</sup>, che hanno occupato a lungo l'autore, sia pure in diverse variazioni e combinazioni. Facendo interagire eterogenei nuclei semantici e inserendo alcuni motivi della tragicità protestante in uno scenario medievale e cattolico, Thomas Mann opera qui liberamente con i materiali che la storia, la letteratura e il mito gli mettono a disposizione. Come scrive egli stesso nelle *Bemerkungen zu dem Roman «Der Erwählte»*<sup>3</sup>, la scelta consapevole di una scrittura «arcaica» nasce dall'intenzione di servirsi di

<sup>1</sup> Th. Mann, *Der Erwählte*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Oldenburg 1960, Bd. VII. Nel corso dell'analisi si sostituirà il titolo del romanzo con l'abbreviazione *Erw.* seguita dal numero della pagina e per le citazioni dagli altri volumi si indicherà il nome dell'autore, il numero del volume e della pagina.

<sup>2</sup> Nel romanzo l'elezione scaturisce dal massimo del peccato. «So mag aus dem Greulichen das Vollkommene erblühen» (*Erw.*, 164), dirà il monaco narratore Clemens.

<sup>3</sup> Cfr. Th. Mann, XI, 690.

tutti i mezzi che da sette secoli a questa parte si sono resi disponibili all'arte del racconto. Alla fine del romanzo, anzi, il «patto di *pastiche*»<sup>4</sup> viene esplicitamente enunciato con l'indicazione del modello che ne è alla base:

Diese Erzählung gründet sich in den Hauptzügen auf das Versepos «Gregorius» des mittelhochdeutschen Dichters Hartmann von Aue, der seine «Geschichte vom guten Sünder» aus dem Französischen («Vie de Saint-Grégoire») übernahm. (Erw., 261).

Il *pastiche* sempre al limite della parodia, o combinato con quest'ultima, la tendenza del ritratto a scivolare verso la caricatura, caratterizza, quindi, l'«ipertesto» de *L'eleto*<sup>5</sup> in cui viene trasferita e attualizzata, unendo in modo dissonante e imprevedibile serio e giocoso, la diegesi di più «ipotesti». Il «patto di *pastiche*» può essere considerato in questo caso un patto doppio, di *pastiche* e parodia, perché se il *pasticheur* si sceglie uno stile da imitare e il parodista un testobersaglio<sup>6</sup>, Mann fa entrambe le cose: riscrive a tratti degli stili e si serve di un testo di sfondo senza occultare i riferimenti anche ad altri testi<sup>7</sup>. Più che individuare parti o tonalità parodiche, si dovrà allora esaminare il funzionamento di un'intera macchina romanzesca che dichiara di appoggiarsi su degli ipotesti con il gusto ricercato della citazione e del montaggio.

<sup>4</sup> Il «contrat de pastiche», come lo chiama G. Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, p. 141), sancisce la presenza sia del nome del *pasticheur* che di quello dell'autore *pastiché*.

<sup>5</sup> Per le nozioni di ipertesto e ipotesto ci si rifà alle definizioni di Genette, *op. cit.*, p. 11 sg.

<sup>6</sup> Per la differenza tra *pastiche*, parodia e travestimento si veda l'articolo di W. Hempel, *Parodie, Travestie und Pastiche*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», XV (1965), pp. 150-176 e Genette, *op. cit.*, p. 88 sg..

<sup>7</sup> Il suo debito, come Mann ha più volte ammesso, non si limita al poema di Hartmann. La prima parte del romanzo, ad esempio, per l'ambientazione medievale, il vocabolario e gli usi della corte, è fortemente indebitata con Wolfram von Eschenbach. Per l'ambientazione romana, invece, le fonti sono da ricercarsi nella *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* di F. Gregorovius, 1859-72, 8 voll..

Se in generale si può dire che la maniera narrativa viene definita da un atteggiamento ironico («la mistica negativa dei tempi senza dei»<sup>8</sup>), si tratta ora di vedere come quest'ironia, combinata con la parodia, serva all'atteggiamento riflessivo e autoriflessivo dell'autore moderno-tradizionale e come l'apertura di una distanza ironica proprio all'inizio dell'opera<sup>9</sup> risulti determinante per tutta la sua struttura. Il tono scherzoso permea, come è noto, molta produzione manniana. Nell'opera tarda, però, la necessità della maschera e i benefici di un'indiretta responsabilità diventano una scelta esplicita, ammessa apertamente ne *La genesi del «Doctor Faustus»*, laddove lo scrittore discute i problemi connessi con la creazione di un'opera grande:

Möglichst viel Scherz, Biographen-Mimik, das Pathos herabsetzende Selbstverspottung also - soviel wie irgend möglich davon!<sup>10</sup>.

Così, ancora più avanti, annota a proposito di una pubblica lettura dell'amico Bruno Frank:

«Mir merkwürdig aber: Er benutzt den humanistischen Erzählstil Zeitbloms vollkommen ernst, als seinen eigenen. Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie. Darin nahe bei Joyce...»<sup>11</sup>.

Il valore che si può attribuire a quest'uso della parodia è variabile, e risulta, a seconda delle volte, ludico, rispettoso o sottilmente e impercettibilmente canzonatorio-irriverente. Del resto *pastiche*, parodia e ironia non si trovano isolate e allo stato per così dire puro nel testo de *L'eleto*: piuttosto i loro meccanismi generativi e d'azione s'intrecciano servendo strategie comunicative che possono anche essere eterogenee. Ironia e parodia operano infatti insieme al *pastiche*

<sup>8</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. di A. Liberi, Roma 1972, p. 110.

<sup>9</sup> Cfr. B. Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, in «Poétique» 36, nov. 1978, pp. 393-4.

<sup>10</sup> Th. Mann, XI, 169.

<sup>11</sup> Ivi, 180.

su due livelli complementari, un livello di superficie, o di primo piano, e un livello secondo o implicito<sup>12</sup>. La parodia usa elementi conosciuti e convenzionali, ma in un contesto nuovo, con l'effetto di sottolineare la 'letterarietà' dell'opera. L'ironia rappresenta, più specificamente, la distanza critica richiesta dalla sintesi parodica e dal *pastiche*. La parodia produce una sovrapposizione di testi, il cui fine è quello di creare una sintesi, ma allo stesso tempo di far percepire la separazione e il contrasto<sup>13</sup>. Attraverso la parodia, che si costituisce dunque su un paragone oppositivo più o meno implicito, si incorporano tecniche letterarie sorpassate e convenzionali che il contrasto a funzione ironica rivela e smaschera.

In *Der Erwählte* la ricercatezza ostentata dell'espressione letteraria, una costruzione del periodo non più frequente nel tedesco moderno, l'uso di termini inconsueti, il *mélange* linguistico dichiarato subito con ostentazione dal narratore («Aber es ist ganz ungewiß, in welcher Sprache ich schreibe, ob lateinisch, französisch, deutsch oder angelsächsisch, und ist es auch das gleiche, denn ich schreibe etwa auf thiidisc, wie die Helvetien bewohnenden Alamannen reden, so steht morgen Britisch auf dem Papier, und es ist ein britisches Buch, das ich geschrieben habe. Keineswegs behaupte ich, daß ich die Sprachen alle beherrsche, aber sie rinnen mir ineinander in meinem Schreiben und werden eins, nämlich Sprache», *Erw.*, 14) non chiedono che di essere interpretati come una neppure tanto sottile parodia di quelle forme cui si ricorre.

Attraverso il gioco ironico-parodico che percorre tutto il romanzo l'autore Thomas Mann si confronta, si può dire, per il tramite del narratore, il monaco irlandese Clemens (che gli garantisce un accesso mediato al mondo medievale e contemporaneamente l'unità di un racconto piuttosto vario e colorito), con la possibilità stessa del narrare. L'ambito della fin-

<sup>12</sup> Per queste distinzioni, relative al funzionamento testuale di ironia e parodia, cfr. L. Hutcheon, *Ironie et parodie: strategie et structure*, in «Poétique» 36, nov. 1978, p. 472.

<sup>13</sup> Cfr. Genette, *op. cit.*, p. 17 sg.

zione rappresenta infatti per l'autore un ambito di sperimentazione in cui è possibile assumere lingue e discorsi diversi (con un uso sapiente del *pastiche*), stabilire molteplici collegamenti tra loro e creare nuove potenzialità e configurazioni narrative. Usufruendo di tutti i privilegi connessi alla sua funzione, che gli consentono di superare le linee di divisione tra il proprio discorso e quello delle figure narrative, il narratore dipana il suo racconto come un fare discorsivo che si concretizza in maniere diverse: riflessioni, dialoghi, citazioni, ecc., creando, al di sotto della veste tradizionale, uno spazio nuovo e indeterminato. Nel testo del romanzo si realizza cioè un intreccio di strutture narrative e discorsive, a volte difficilmente districabile, ad opera di un'istanza narrativa che passa con disinvoltura, e con un tocco ironico, ma sempre anche lievemente umoristico, dal piano della storia a quello del discorso o del commento e viceversa. Il narratore non fa solo uso della facoltà a lui concessa di spostarsi avanti e indietro nel racconto, ma si insinua con il suo commento in una storia i cui riferimenti spaziali e temporali sono vaghi e straniati. Il medioevo de *L'eleto* non ha nulla di realistico: è piuttosto uno sfondo o un punto di partenza rispetto al quale si muove liberamente la fantasia dell'autore. Anzi questo medioevo nordico popolato da monaci e cavalieri appare in uno strano connubio con la Roma della tarda antichità cristiana, connubio espresso dallo «spirito del racconto» già all'inizio del libro:

«Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung, der, sitzend an seinem derzeitigen Ort, nämlich in der Bibliothek des Klosters Sankt Gallen in Alamannenslande, wo einst Notker der Stammler saß, zur Unterhaltung und außerordentlichen Erbauung diese Geschichte erzählt, indem ich mit ihrem gnadevollen Ende beginne und die Glocken Roms läute, id est: berichte, daß sie an jenem Tage des Einzugs sämtlich von selber zu läuten begannen» (*Erw.*, 10).

Così quando la scena torna a Roma, alla conclusione del romanzo, già anticipata dal narratore, si verifica un processo di contrazione storica e temporale che sembra riportarci indietro rispetto all'atmosfera medievale che conferisce all'opera la sua tonalità di base.

L'apertura ironica è, come si diceva, determinante per lo sviluppo successivo del romanzo. Nella prima pagina de *L'eleto* ci accoglie il famoso scampanio («Glockenschall, Glockenschwall») che accompagna con il suo tripudio l'ingresso di Gregorio a Roma. Diversamente dal *Gregorius* di Hartmann<sup>14</sup>, dove troviamo un prologo edificante (al pari della conclusione) sulla tentazione cui è esposta la fragilità umana, Thomas Mann anticipa ironicamente quello che sarà l'*happy end* della storia. Il motivo, inoltre, appare subito straniato mediante la domanda, «Wer läutet?», che costituisce il titolo del capitolo, e rimanda ad una risposta che amplierà il tema a considerazioni di tecnica narrativa. È lo spirito del racconto che suona le campane di Roma, spirito incorporeo e onnipresente, slegato dallo spazio e dal tempo, che si incrina, con un divertito passaggio dall'egli all'io, in quell'*Ich-Erzähler* la cui posizione, attraverso i meccanismi stranianti escogitati dall'autore, appare singolarmente ed implicitamente messa in discussione. Nel momento stesso in cui l'autore sottolinea ironicamente la presenza del narratore, mettendogli in bocca le parole «ich bin der Geist der Erzählung» (*Erw.*, 10), ne limita l'onniscienza, prerogativa del narratore tradizionale, attraverso l'autoriflessione e la riduzione a mezzo di ironia indiretta, come accade anche in altri punti del romanzo:

da ich doch als Erzähler alles vorhersehe und weiß, wie Gräßliches, zu sagen kaum, noch auszudenken, ihm eben aus dem Gelingen erwuchs. Sähe ich nicht in meiner unzukömmlichen Allwissenheit auch über dies Gräßliche noch hinaus und bis ans Ende, so müßte ich wünschen, daß der Knabe, so leid es mir um ihn täte, bei der Ausführung seines Vorhabens zu seiner Bewahrung lieber den Tod gefunden hätte.... (*Erw.*, 137).

In questo racconto la voce dell'io narrante è inseparabile dagli interventi extradiegetici di un autore invadente, con-

<sup>14</sup> Hartmann von Aue, *Gregorius*, Tübingen 1973, hrsg. von H. Paul. Il testo di cui si serve Thomas Mann, come ci informa l'articolo di H. Wysling, *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns «Erwähltem»*, in «Euphorion» 57, (1963), pp. 156-199, è in realtà una traduzione dal *mhd.* fornitagli dall'amico prof. Samuel Singer.

scio della sua funzione e a volte, come si è appena visto, fin troppo onnisciente. Con la sua autorità superiore fornisce la spiegazione di vocaboli e gesti («Zu jedem Gericht gab es Brühe, Pfeffer und Agraß [womit ich Obstsauce meine], und emsig, das Antlitz hochgerötet, [denn sie tranken selbst hinter den Türen...], *Erw.*, 17) e dà consigli al lettore («Gebt acht, und merkt euch diese Wasserburg, dem knatternden Meere nah! Es wird noch seine Bewandtnis damit haben in der Geschichte», *Erw.*, 23), mentre finge, attraverso una serie di preterizioni, di non sapere o di voler tacere ciò che in realtà dice esibendo, ad esempio, la sua conoscenza dei termini connessi con la caccia:

Was weiß ich von Ritterschaft und Weidwerk? Ich bin ein Mönch, im Grund unkund all dessen und etwas ängstlich davor. Ich habe nie eine Sau bestanden, noch mir das Hürnen zum Gefälle des Hirsches in die Ohren schmettern lassen, noch das Wild zerwirkt und mir als des Gejägtes Herr die leckeren Teile auf Kohlen braten lassen. Ich tue nur so, als wüßte ich recht zu erzählen, wie Junker Wiligis gezogen wurde, und wende Worte vor. Nie habe ich einen Gabylot in der Hand geschwungen, noch eine Lanze unter den Arm geworfen; auch habe ich nie auf einem Blatte blasend das Waldgetier betrogen und habe das Wort «blatten», das ich mit solcher Scheingeläufigkeit gebrauche, eben nur aufgeschnappt. Aber so ist es die Art des Geistes der Erzählung, den ich verkörpere, daß er sich anstellt, als sei er in allem, wovon er kündigt, gar wohlerfahren und zu Hause. (*Erw.*, 24-25).

Paradossalmente il lettore è portato a non prendere sul serio questa dichiarazione d'ignoranza del monaco, quando invece l'operazione compiuta dall'autore consiste realmente in un *Aufschnappen* che, con doppio intento ironico, vuol dare l'apparenza di una conoscenza specialistica e approfondita.

## 2. «Endform der Legende»

La definizione del romanzo come «Endform der Legende», data da Mann nelle *Bemerkungen zu dem Roman*<sup>15</sup>,

<sup>15</sup> Th. Mann, XI, 691.

ci invita però a considerare anche la parte seria che si esprime attraverso l'operazione giocosa di *pastiche* e di travestimento<sup>16</sup>. Considerando se stesso un epigono e la sua opera un prodotto della tarda cultura, l'autore moderno cerca di stabilire innanzitutto un rapporto e una continuità nei confronti della tradizione. La ripresa divertita del racconto medievale in versi, posta ipoteticamente nel primo capitolo («und wenn ich anheben wollte: 'Es war ein Fürst, nommé Grimald/, Der Tannewetzel macht' ihn kalt/ Der ließ zurück zween Kinder klar,/ Ahî, war das ein Sünderpaar!'», *Erw.*, 15), e subito dopo rigettata, non significa facile e scontata satira del medioevo, ma curiosità, possibilità di mettere tra parentesi passato e presente, antico e moderno, attraverso la parodia e il *pastiche* in cui i diversi elementi fuiscono l'uno nell'altro diventando inestricabili. Ciò che viene messo alla berlina è piuttosto il modo degli imitatori che vogliono ridare a tutti i costi il tono del testo originale.

Il procedimento di ripresa del modello non significa per Mann solo accostamento straniante, ma assume anche altre importanti valenze. Se la presenza di un prologo e di un epilogo è comune sia al *Gregorius* che a *L'eleto* e in entrambi i testi è il narratore, nell'epilogo, che si rivolge direttamente al lettore chiedendogli di includerlo nelle proprie preghiere, ne *L'eleto*, però, la ripresa si colora di una tonalità ironico-divertita che contemporaneamente fa appello all'intelligenza: «Aber klug ist es freilich, im Sünder den Erwählten zu ahnen, und klug ist das auch für den Sünder selbst». (*Erw.*, 260). Il racconto si mescola al commento, si trasforma implicitamente in commento della leggenda tramandata in forme

<sup>16</sup> M. Bachtin rileva come l'opera di Thomas Mann sia anche profondamente carnevalizzata: «Nella forma esteriore più vivida la carnevalizzazione si manifesta nel suo romanzo *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (per bocca del professor Kuckuck si dà qui una sorta di filosofia del carnevale e dell'ambivalenza carnevalesca)». Si veda M.B. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1978, p. 218, nota 1. Per «carnevalizzazione» Bachtin intende una forma di visione artistica che relativizza tutto quanto è stabile e preformato permettendo di scoprire ciò che è nuovo e fino a quel momento ancora non visto.

e testi diversi: «Daß sie aus der Antike stammt, ein Ableger der Ödipus-Sage, liegt auf der Hand...»<sup>17</sup>.

Thomas Mann è tutt'altro che un «volgare ironista», come lo giudicava il suo «nemico giurato» Bertolt Brecht<sup>18</sup>. La dote suprema, la qualità fondamentale di molte sue opere è lo humour di cui, rileva Genette a proposito di *Giuseppe e i suoi fratelli*, ma il discorso può valere anche per *L'eleto*, una delle marche di riconoscimento è «l'affectation de pomposité officielle, le constant pastiche de tournures bibliques et du style formulaire»<sup>19</sup>. Lo stesso Mann, in un *Beitrag zu einer Rundfunkdiskussion*, precisando il rapporto tra ironia e humour, esprime il suo apprezzamento per un'arte che riesca ad avere effetti umoristici e non solo ironici:

Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das heraufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze und als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird<sup>20</sup>.

Un piccolo pezzo di bravura in questo senso viene indicato, sempre nella conversazione radiofonica, in un capitolo de *L'eleto* nel quale l'abate Gregorius del chiostro «Not Gottes», sull'isoletta normanna di Sankt Dunstan, accoglie in spiaggia i pescatori che tornano senza pesci ma con il piccolo principe nascosto nella botte (*Erw.*, 74-79). Questo brano è per lo scrittore un «Beispiel für ein Scherzen mit der Sprache, das manchen unerlaubt scheinen wird und manchen unerlaubt erschienen ist, das aber mir, als ich es schrieb, Spaß gemacht hat»<sup>21</sup>. In un regime ambiguo, a metà tra l'omaggio divertito e la presa in giro che conserva il rispetto per il proprio bersaglio, il *pastiche* manniano tipizza discorsi e personaggi mescolando le voci e intrecciando i

<sup>17</sup> Th. Mann, XI, 688.

<sup>18</sup> Genette, *op. cit.*, p. 313.

<sup>19</sup> *Ivi*.

<sup>20</sup> Th. Mann, XI, 802.

<sup>21</sup> *Ivi*, 805.

rimandi. Non mancano in questo caso gli elementi di invenzione personale, in quanto è l'autore stesso a mettere in bocca ai pescatori dell'inesistente isola di Sankt Dunstan un linguaggio tipico, che sembra ripreso da una parlata popolare ed è in realtà un *Plattdeutsch* inglese che è una sua personale creazione, come confessa in una lettera ad Erich Auerbach<sup>22</sup>. In quest'episodio il *pastiche* si realizza in modo piuttosto complicato. Nel racconto del ritrovamento del bambino affidato ai flutti e nella scena dell'arrivo dei pescatori sulla spiaggia di St. Dunstan, dove li aspetta impaziente l'abate, si mescolano frequenti richiami a forme epiche, dattili che tendono ad organizzarsi in veri e propri esametri<sup>23</sup>.

La manipolazione delle forme può essere occultata, come in questo caso, oppure evidenziata, come ad esempio nella richiesta di matrimonio rivolta da un pretendente a Madonna Sibilla («Gebt, Fraue, doch den Frieden, dem Land nach so viel Liden und reichet dem die Hand, der so nach Euch entbrannt, dem Werber kühn und viel zäh! Sie aber sprach: 'Jamais!'», *Erw.* 66), o nella descrizione del paese devastato dalla guerra che fa a Gregorio il maire di Bruges preoccupato per l'ostinato rifiuto di Sibilla («... die Frau doch, was sagt sie? 'Niemenen de la vie!'», *Erw.*, 122), laddove la curiosa espressione e la facile rima non nascondono il divertito sorriso dell'autore. Allo stesso modo nei dialoghi dei gemelli con il padre e tra di loro non mancano mai forme francesizzanti che, attraverso il *pastiche* linguistico, conferiscono un tono canzonatorio alla presunta formalità dell'espressione:

«Deu vus sal, lieb Herre wert», sprachen sie mit Stimmchen vor Zagen etwas heiser. Und dann plauderte und scherzte der Vater mit ihnen, nannte sie «gent mignote de soris» und Trutgesindlin. (*Erw.*, 21).

<sup>22</sup> «Das englische Plattdeutsch der Fischer von der nicht existierenden Insel Sankt Dunstan und Sprachscherze wie 'Du kauert, du lauernder, kauender Pfaffenkauert' sind, wie manches andere, meine persönliche Erfindung», lettera ad E. Auerbach del 12.10.51; in Th. Mann, XI, 692-693.

<sup>23</sup> Cfr. a questo proposito l'articolo di K. Stackmann, «Der Erwählte». *Thomas Manns Mittelalterparodie*, in «Euphorion» 53 (1959), p. 68, che elenca tutta una serie di esametri nascosti.

Und dann setzte er sich zu ihr in der Nische und corteisierte sie, der alte Ritter, wie sich's ein Monch nur mühsam einzubilden vermag. «Beau corps ist dein», so sprach er, «und was der Franze florie nennt, der blühende Glanz, der ruht auf dir, du hast ihn letzthin allerliebste entwickelt» (*Erw.*, 30).

La lingua del narratore moderno si colora e si arricchisce continuamente di vocaboli presi a prestito da altre lingue, dal francese come dal medio alto-tedesco, dimostrando la transitorietà di ogni espressione linguistica e temporale, la loro relatività e funzionalità rispetto alla lingua, «die Sprache an sich und als solche» (*Erw.*, 14), appannaggio dello spirito del racconto.

Ostentando il suo carattere 'letterario', smontando e mettendo in mostra gli 'artifici', *Der Erwählte* si pone e si accetta come gioco gratuito e costruito tra realtà lontane per contrasto e discontinuità. L'atteggiamento narrativo espresso dal monaco Clemens, apparentemente teso con le sue riflessioni e i suoi dubbi a sovvertire l'illusione del mondo fittizio del romanzo, crea in realtà un'altra illusione, quella delle nuove procedure messe in atto dall'autore che segnalano il doppio statuto dell'opera. Da una parte il romanzo non può e non vuole sottrarsi alle convenzioni di un mondo fittizio e, dall'altra, un procedimento interno di autoriflessione ne smaschera il carattere 'illusorio'. L'intervento del narratore, e dell'autore, è un intervento fondamentalmente critico, ma nei toni del gioco, del riso smorzato e dell'ironia maliziosa. Se una presunta innocenza originaria del narrare è andata perduta, Mann cerca di ricreare un'ingenuità per così dire di secondo grado non occultando l'illusione, bensì esibendola, giocando con la stessa illusione e con il lettore coinvolto in un'operazione priva però del tutto di ingenuità.

Ma la natura del *pastiche*, possiamo chiederoci a questo punto, si esaurisce veramente tutta nella ricerca dell'aneddoto curioso, nello sguardo distaccato, sia pure sempre motivato da un interesse, rispetto al movimento difforme e capriccioso del reale? Forse bisognerebbe esaminare più a fondo questa ripresa che è ripetizione e insieme riappropriazione e riproposizione di forme e contenuti narrativi appartenenti ad una tradizione che l'autore moderno può continuare



solo come tutore e non più come padrone<sup>24</sup>. In questa luce il *pastiche* non rappresenta per l'autore qualcosa di accessorio, un puro esercizio stilistico, ma una pratica di scrittura per così dire obbligata, una possibilità di rapporto con i grandi problemi e la grande tradizione che non può avvenire che in modo mediato e straniato. L'operazione che sta alla base della letteratura moderna significa per Mann contemporaneamente «ein Abschiednehmen, ein rasches Erinnern, Noch-einmal-Heraufrufen und Rekapitulieren des abendländischen Mythos»<sup>25</sup>. Qui «Kultur» e «Parodie» sono «nah verwandte Begriffe»<sup>26</sup>, proprio in quanto solo attraverso la parodia è consentito all'autore moderno esercitare la funzione di custode che non è più padrone dello spirito della narrazione.

Se un misterioso magnetismo gli fa giungere improvvisamente e nel momento giusto suggestioni da altri libri, il *pastiche* può essere anche considerato, da questo punto di vista, un atto di omaggio nei confronti dello spirito del racconto che, attraverso molteplici incarnazioni, arriva fino al narratore moderno, suo ultimo rappresentante, il quale, a sua volta, ricorre alla parodia e al *pastiche* per affrontare una materia mitologica e religiosa altrimenti divenuta intrattabile.

Lo stesso Mann non fa mistero delle diverse fonti del romanzo che, rispetto a *Joseph und seine Brüder*, sono forse meno numerose ma altrettanto variegata. Da *Mimesis* di Auerbach, ovvero da un dialogo del VII capitolo tratto a sua volta da un *Mysterienspiel* francese del XII secolo, il *Mystère d'Adam*<sup>27</sup>, proviene ad esempio il dialogo tra i due fratelli

<sup>24</sup> È quanto scrive F. Jesi: «Per il figlio dei patrizi di Lubeca non doveva essere facile accettare di ridursi ad essere, come artista moderno, custode anziché padrone». *Thomas Mann, «Giuseppe e i suoi fratelli»* in F.J., *Materiali mitologici*, Torino 1979, p. 268.

<sup>25</sup> Th. Mann, XI, 691.

<sup>26</sup> *Ivi*, 690.

<sup>27</sup> «Die zwei Dutzend Worte, die ich aus dem alten Dialog herauspückte, waren besonders gut verwendbar, weil ich in der heiklen Situation ein dem Durchschnittsleser halb oder ganz unverständliches Gestammel sehr am Platze war. Ich schulde sie *Ihnen*, soweit hat Mr. Mandel durchaus

durante il rapporto incestuoso in una scena quasi selvaggia nella sua eccezionalità tematica e linguistica, rafforzata dalla presenza del cadavere del genitore defunto. L'uso di una lingua straniera, veramente pasticciata e non identificabile, permette qui ai partecipanti alla scena, così come all'autore, di nascondersi dietro un linguaggio in qualche modo indiretto che produce distanza e straniamento<sup>28</sup>.

Il *pastiche* manniano è in questo senso piuttosto lontano dai più famosi *pastiches* proustiani. Se ciò che interessa Proust, e lo spinge al *pastiche* nel caso del rapporto con Flaubert, è la particolare maniera dell'altro autore nella sua fase tarda, in Mann troviamo invece un interesse per il montaggio, o meglio per la creazione che nasce dal montaggio attraverso una duplice operazione di estrazione di diversi elementi da altri testi e di sintesi in un nuovo sistema costituito da questi elementi eterogenei. Lo scrittore, cioè, non inventa i suoi oggetti, bensì stabilisce nuovi e imprevisi rapporti tra gli stessi. E la materia mitologica contribuisce in questo caso al proliferare dei rapporti e delle rivisitazioni. La storia narrata ne *L'eletto*, come le avventure di Giuseppe, appartiene all'antichità e conosce numerose riproposizioni di quel mito di Edipo che<sup>29</sup> viene da Mann reinterpretato attraverso il medioevo cristiano. Come mostra in modo esemplare il ciclo di Giuseppe, l'esistenza umana consiste nella ripetizione di ruoli mitici, in un continuo ricadere nell'archetipo. Questo ricadere nell'archetipo è dato ne *L'eletto* dal peccato di sangue, dall'incesto. Qui però la natura, nella cui indifferenza

recht. Aber sie sind nicht ganz hübsch und überraschend in den so anderen Zusammenhang eingepaßt? Das Gefundene wird so doch gewissermaßen zum Erfundenen», Lettera ad Auerbach del 12.10.51, cit.

<sup>28</sup> «Dann murmelten sie, was man nicht mehr verstand und gar nicht verstehen soll: 'Nen frais pas. J'en duit'. 'Fai le! Manjue, ne sez que est. Pernum ço bien que nus est prest!' 'Est il tant bon?' 'Tu le saveras. Nel poez saver sin gusteras'. 'O Willo, welch Gewaffen! Ouwè, mais tu me tues! Oh, schäme dich! Ganz wie ein Hengst, ein Bock, ein Hahn! O fort! Oh, fort und fort! O Engelsbub! O himmlischer Gesell!'» (*Erw.*, 37).

<sup>29</sup> Nella *Nota sul romanzo «L'Eletto»* Mann indica la successione Edipo, Giuda Iscariota, Andrea, Paolo di Cesarea, Gregorio, sottolineando la confluenza e la contaminazione delle leggende. Cfr. Th. Mann, XI, 688.

gli stadi temporali si confondono e il nato dalla madre, anziché produrre altra prole, ritorna nel ventre materno, assume una «vergeistigte Gestalt»<sup>30</sup> che risolve con un paradosso quel contrasto *Geist-Natur* che è alla base di tutta l'opera manniana. Contemporaneamente, come vedremo, il peccato che nasce dalla presunta ignoranza degli amanti si rivela anche voluta autoillusione o solo gioco da commedianti. L'«ungeheuerliche Greuel», come lo definisce Clemens, è infatti pervaso da un senso del comico che attraverso il grottesco sfiora il blasfemo.

### 3. «Eine fromme Grotteske»

La categoria di raccordo e di paragone tra la storia di Hartmann, già *Nacherzähler*, e quella di Mann sta, si può dire, nella superbia come principio universale di peccato, tentazione a trasgredire che può rivelarsi fatale. La leggenda rappresenta quindi il punto di partenza per riproporre una serie di motivi in cui l'amore per il proprio simile, l'«Ebenbürtigkeitswonne», frutto di un narcisismo senza limiti<sup>31</sup>, si collega anche all'*Erwähltheit* e alla *Gnade*, una grazia altrettanto imperscrutabile quanto l'elezione, al miracolo come benedizione divina, che dà luogo a quella che Mann chiama una «fromme Grotteske»<sup>32</sup>. E di questo duplice carattere *fromm-komisch* è impregnato, alla fine del romanzo, l'incontro tra il papa, grande peccatore e ora eletto, e la madre-zia-sposa Sibilla, nel quale entrambi, pur

<sup>30</sup> Cfr. P. Szondi, *Thomas Manns Gnadenmär von Narziß* in P.S., *Schriften II*, Frankfurt a.M. 1978, p. 237.

<sup>31</sup> «Unwillkürlich habe ich in meiner Nacherzählung des 'Gregorius', die übrigens motivisch nicht sehr stark ist, das zärtliche Geschwisterpärchen von der Idee beherrscht sein lassen, daß nur sie in ihrer Feinheit einander ebenbürtig sind», lettera a K. Kerényi del 7.5.50, citata in Wysling, *art. cit.*, p. 181. Il tema dell'incesto tra fratelli era stato già trattato in *Wälsungenblut*.

<sup>32</sup> Viene così definita in una lettera del 17.2.48 citata in Wysling, *art. cit.*, p. 157.

essendosi subito riconosciuti, giocano con la propria vera identità<sup>33</sup>.

La credenza, espressa dall'autore, che le opere della letteratura universale possano risultare imperscrutabilmente affini e vicine, è alla base, come si è detto, di quel rapporto che unisce il romanzo moderno ai modelli della tradizione mitica e medievale, di cui nel testo manniano troviamo solo una straniata proiezione. Lo stesso motivo edipico appare come elemento ormai conosciuto, quasi familiare, che si può variare a piacimento e con cui si può scherzare, ad esempio nell'evocazione da parte del papa della possibilità, per fortuna mancata, di un terzo incesto.

Considerando anzi i romanzi di Mann come appartenenti alla categoria dei racconti basati sul motivo della ricerca, della «quest», che ha la sua incarnazione esemplare nel *Perceval*, si può ritrovare anche in *Der Erwählte* la riproposizione delle prove di iniziazione caratteristiche del mito e quel mitologema morte-risurrezione che rappresenta nella «mitologia»<sup>34</sup> dell'autore il continuo rinnovarsi e riprodursi della vita. L'opera nuova si configura perciò come una serie di riprese e variazioni di un tema tramandato e conosciuto, che risulta alla fine trasformato dalle variazioni cui lo scrittore lo sottopone. Il *pasticheur*, a differenza dell'autore di apo-

<sup>33</sup> «Begrift es, Sybilla, Wir sind Euer Sohn'. Sie beugte sich lächelnd über ihr Handkissen, indes ihr die Tränen über die von Alter und Buße abgezehrten Wangen rannen. Und sprach unter Lächeln und Tränen: 'Das weiß ich längst'. 'Wie?' sagte er. 'So habt Ihr mich erkannt in der Papstkappe, nach so vielen Jahren?' 'Heiligkeit, auf den ersten Blick. Ich erkenne Euch immer'. 'Und habt, lose Frau, nur Euer Spiel mit Uns getrieben?' 'Da Ihr Euer Spiel mit mir treiben wolltet' 'Wir gedachten, Gott eine Unterhaltung damit zu bieten'. 'Dabei ging ich Euch gern zur Hand. Und doch war es kein Spiel. Denn sind Dreie auch Eins, so ist doch weit der Papst vom Kinde und Gatten. Dem Erwählten des Herrn hab ich innigst gebeichtet'». (*Erw.*, 257).

<sup>34</sup> Studi specifici sulla poetica del mito e sull'uso del materiale mitologico in scrittori moderni come Eliot, Joyce, Kafka e Mann sono stati compiuti dal semiologo russo E.M. Meletinskij. Vedi a questo proposito E.M. Meletinskij, *Il «mitologismo» di Kafka* in D'Arco Silvio Avalle (a cura di), *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino 1980, pp. 359-381.

crifi<sup>35</sup>, ci tiene infatti ad essere riconosciuto e a sottolineare le stonature e i tratti dissonanti che possono produrre effetti grotteschi. Le audacie linguistiche de *L'eleto*, rispetto ad esempio a *Joseph und seine Brüder* e al *Faustus*, sono molto più spinte e impertinenti. Così il tono serio/scanzonato del monaco-narratore, che dovrebbe ispirarsi alla compassione per i peccatori di cui narra le vicende, è un misto di ironia e di attrazione per le debolezze dei personaggi, mentre il suo tedesco impeccabile si colora improvvisamente di curiose formazioni linguistiche di derivazione latina, francese, o a metà tra l'inglese e il tedesco. Lo stesso miracolo e azione divina divengono per Clemens una carta vincente («ein Trumpf» *Erw.*, 189), laddove per Hartmann si trattava di «deheines wonders ze vil»<sup>36</sup>.

Il gioco imitativo, che in alcuni momenti può apparire fine a se stesso, l'evasione nel *divertissement* dell'aneddoto sono in realtà tesi a mostrare, attraverso la doppia finzione di un discorso narrativo che si nutre di altre finzioni, la lontananza di questo linguaggio narrativo da ogni rappresentazione 'realistica' o convenzionale. L'intenzione nascosta sotto il *pastiche* linguistico non è tanto, in conclusione, quella limitata e angusta di mettere alla berlina pratiche discorsive e narrative desuete, quanto quella di avviare una riflessione sulla crisi delle possibilità di rappresentazione, riflessione che si esprime attraverso le perplessità e i giudizi del narratore, le frequenti alternanze dei registri linguistici, la scissione dell'istanza narrativa, la speculazione insomma sulla scrittura del romanzo nel suo farsi. Il discorso narrativo e i suoi linguaggi servono a distinguere e a definire uomini e cose, e a questo scopo l'autore deve poter teoricamente assimilare tutta la tradizione tedesca, eliminare limiti e limitazioni, evitando di abbandonarsi ai flussi di coscienza e scegliendo invece il dialogo e quel «pathos della distanza»<sup>37</sup>,

<sup>35</sup> «Le véritable pasticheur veut être reconnu — et apprécié — comme tel. L'auteur d'apocryphe ne le veut pas. Il veut *disparaître*», scrive Genette, *op. cit.*, p. 181.

<sup>36</sup> Hartmann, *Gregorius*, cit., v. 3116.

<sup>37</sup> Cfr. le osservazioni di P. Chiarini a proposito dell'atteggiamento narrativo adottato ne *L'Eleto* in *Thomas Mann e la crisi del romanzo borghese*, in «Belfagor» VI, nov. 1953, p. 613.

misto di umorismo e partecipazione, che contraddistingue l'atteggiamento del monaco-narratore.

#### 4. Il *pastiche* come «Übersprache»

L'uso pasticciato della lingua straniera assume ne *L'eleto* una valenza diversa da quella di altre opere mannicane, come ad esempio *Der Zauberberg* dove il francese piuttosto esitante di Hans Castorp<sup>38</sup> rappresenta l'elusione di una responsabilità insita nel parlare tedesco. Con *Der Erwählte*, scrive Furio Jesi, «siamo giunti nella sfera della lingua della irresponsabilità, del divino, e di un divino che salva le opere anche se condanna l'artista»<sup>39</sup>. Il *pastiche* linguistico de *L'eleto* è una «Übersprache», «kein Unter-Deutsch, sondern ein 'au delà'», in cui i giochi linguistici e gli idiomi si mescolano liberamente<sup>40</sup>. Il divino parla qui per il tramite dello spirito della narrazione, del suo eloquio inesauribile, che è quel ricordare e ripetere in cui consiste l'operazione di scrittura del romanzo.

Anche nel *Doktor Faustus*, che contiene nel XXXI capitolo il racconto sintetico di quello che diventerà il romanzo *Der Erwählte*, laddove si parla del quinto pezzo della *Suite* ispirata alle *Gesta romanorum* che elabora la storia «Della nascita del beato Papa Gregorio»<sup>41</sup>, Leverkühn, condivi-

<sup>38</sup> Cfr. Jesi, *Materiali mitologici*, cit., p. 267 e, dello stesso autore, *Thomas Mann*, Firenze 1972, pp. 92-93.

<sup>39</sup> F. Jesi, *Thomas Mann*, cit., p. 93.

<sup>40</sup> Lettera a A.E. Meyer del 22.5.48 citata in Wysling, *art. cit.*, p. 191.

<sup>41</sup> «Auf diese überschwenglich sündhafte, einfältige und gnadenvolle Geschichte also hatte Adrian allen Witz und Schrecken, alle kindliche Eindringlichkeit, Phantastik und Feierlichkeit der musikalischen Ausmalung versammelt, und wohl läßt sich auf dieses Stück, oder namentlich auf dieses, das wunderliche Epitheton des alten Lübecker Professors, das Wort 'gottgeistig' anwenden. Die Erinnerung legt sich mir darum nahe, weil die 'Gesta' tatsächlich etwas wie eine Regression auf den musikalischen Stil von 'Love's Labours' Lost' darstellen, da doch die Tonsprache der 'Wunder des Alls' schon mehr auf die der 'Apokalypse', selbst schon auf diejenige des 'Faustus' hinweist. Solche Vorwegnahmen und Überlagerungen kommen im creativen Leben ja häufig vor; den künstlerischen Anreiz aber, der von die-

dendo quella che è spesso un'abitudine di Mann, ha letto la storia attraverso una traduzione tedesca, di cui riproduce nel proprio riassunto interi passi<sup>42</sup>, seguendo anche in questo le abitudini del suo creatore. Il narratore del *Faustus* sottolinea come la vecchia storia di Gregorio abbia fatto appello al senso del comico di Leverkühn e stimolato fino al massimo grado la sua vena parodica, due dei motivi, si può dire, che spingono Mann a riscrivere il poema di Hartmann. Il «toccato da Dio», è però ne *L'eleto* singolarmente lontano dalla società e composto di materia mitologica. Tra il narratore e l'eleto non è più consentita alcuna identificazione. In questo senso *Der Erwählte* è ancora una biografia, «ma non lo si direbbe più un'autobiografia»<sup>43</sup>. Lo spirito della narrazione è ora il grande mitologo che con la sua ubiquità universale e autonomia dai tempi evoca il racconto inattingibile alle sue origini nell'unico modo possibile, in quello appunto della parodia. E questa parodia, che rimane sempre una parola «classica»<sup>44</sup>, abolisce in un certo senso in maniera fraudolenta le virgolette facendosi beffe del rispetto della proprietà e confondendo le voci dell'enunciazione, ma rafforzando un'ultima volta il soggetto del discorso narrativo stesso.

sen Stoffen auf meinen Freund ausgegangen, kann ich mir wohl erklären: Es war ein geistiger Reiz, nicht ohne einen Einschlag von Bosheit und auflösender Travestie, da er dem kritischen Rückschlag entsprang auf die geschwollene Pathetik einer zu Ende gehenden Kunstepoche». (Th. Mann, *Doktor Faustus*, VI, 425).

<sup>42</sup> Cfr. H.J. Weigand, *Thomas Mann's «Gregorius»*, in «Germanic Review», 27 (1952), p. 11.

<sup>43</sup> F. Jesi, *Thomas Mann*, cit., p. 90.

<sup>44</sup> Nella parodia come parola «classica» che trasgredisce i confini di proprietà, per raggiungere al di là delle voci la «scrittura», R. Barthes individua una caratteristica precipua della scrittura moderna. Cfr. *S/Z* (1970), trad. it. di L. Lonzi, Torino 1981, p. 46.

## LA PROBLEMATICA RELIGIOSA NELL'OPERA GIOVANILE DI MARTINUS NIJHOFF

di  
Claudia Di Palermo  
Amsterdam

Intorno all'opera del poeta Martinus Nijhoff<sup>1</sup> si continua a discutere ancora a quarant'anni dalla sua morte. Gli interventi critici, tuttora numerosissimi, sono caratterizzati

<sup>1</sup> Martinus Nijhoff è uno degli scrittori più conosciuti all'interno della letteratura nederlandese. Nato a L'Aja nel 1894 da una famiglia benestante e dedita alle lettere (il nonno Martinus è il fondatore di una casa editrice tuttora tra le più famose), egli si interessò ben presto alla poesia già dai tempi del liceo, come testimoniano alcune sue lettere, si cimentò scrivendo brevi componimenti, che regolarmente sottoponeva all'attenzione dei redattori di riviste letterarie, comprese le più illustri, come «De Nieuwe Gids» e «De Beweging». Dopo la laurea in giurisprudenza, in occasione del suo matrimonio con la scrittrice Antoinetta Hendrika Wind (1897-1971), la famiglia Nijhoff pubblicò per gli invitati una raccolta di poesie di Martinus dal titolo *Per le nozze*, che poi, nella prima edizione dello stesso anno (1916), prese il nome di *De wandelaar*. Il matrimonio non durò a lungo e i due vissero separati fino al momento in cui, nel 1950, Nijhoff chiese il divorzio per sposare l'attrice Georgette Hagedoorn. Gli anni più attivi furono per lui gli anni '20 e '30: durante quel periodo, viaggiò per l'Europa, scrivendo, oltre che poesie, anche saggi di critica letteraria e traduzioni, soprattutto dal francese. Dal 1932 al 1937 studiò lettere all'Università di Utrecht, pubblicando, proprio in quegli anni, la sua migliore raccolta di poesie: *Nieuwe Gedichten*. Dopo la guerra divenne consigliere per la letteratura presso il Ministero della Pubblica Istruzione, senza tuttavia abbandonare la sua attività di scrittore. Da tempo malato di cuore, morì nel 1953 in seguito ad un attacco di angina pectoris. La sua produzione artistica è ricchissima, non solo per gli spunti che offre alla discussione e all'analisi, ma anche perché Nijhoff si cimentò in quasi tutti i generi letterari. Egli raggiunse una discreta fama soprattutto con la pubblicazione della sua seconda raccolta di poesie, dal titolo *Vormen* (1924), per cui ricevette il premio per la poesia

da una difformità non solo di impostazione, ma anche per quanto riguarda le conclusioni.

Tutto ciò è facilmente comprensibile se si pensa alla forte ambiguità presente nelle poesie di Nijhoff, ricche di spunti elaborati con la sensibilità profonda dell'uomo vissuto a cavallo di due epoche, in un momento di profondi cambiamenti storici e sociali<sup>2</sup>.

di Amsterdam. Quest'opera è caratterizzata da una notevole raffinatezza espressiva, da un gusto spiccato per le sfumature; rispetto a *De wandelaar*, l'accento è leggermente spostato sul valore attribuito alla parola (alla 'forma', appunto), con cui egli cerca di arginare la problematica esistenziale che, come vedremo, domina la prima raccolta. L'anno di pubblicazione del racconto in prosa *De pen op papier* (1926) segna una svolta tematica all'interno della sua produzione: da questo momento in poi, la concezione individualistica cede il posto ad una certa tendenza verso la collettività, verso l'altro, come leggiamo nelle liriche di *Nieuwe gedichten*. È scomparsa la concezione mistico-ascetica e, sebbene non si tratti di un cambiamento radicale, emerge ora una forte spinta all'oggettivazione dei propri sentimenti, subentrano alcuni temi come il popolo, la comunità, l'azione, ecc. Si fa largo un dimesso ottimismo, la solitudine sembra sconfitta e l'angoscia si attenua. Quello che unanimamente viene considerato il capolavoro di Nijhoff è il lungo poemetto dal titolo *Het uur U* (1936), in cui la breve apparizione di un uomo in una strada spinge gli abitanti a riflettere sulla loro esistenza e sulle loro colpe. La critica è tuttora impegnata nella ricerca dell'identità di questo personaggio estremamente emblematico: è l'altro, alla cui presenza ognuno prende coscienza di se stesso, è il prossimo, che rimanda a Cristo e alla sua parusia, quando tornerà per giudicare i vivi e i morti. L'opera lirica di Nijhoff si conclude in questo stesso anno con la pubblicazione di un ciclo di poesie dal titolo *Voor dag en dauw* (1936). Come si è detto, però, la sua produzione comprende anche traduzioni di poesia, prosa e teatro: Euripide, Shakespeare, V. Hugo, A. Gide, Baudelaire, E. Lee Masters, T.S. Eliot e molti altri; drammi: *De vliegende Hollander* (1930), *Het heilige Hout* (1950); critica letteraria (non solo sulla letteratura olandese, ma anche inglese, francese e perfino italiana); recensioni e articoli d'occasione, in parte conservati in *Gedachten op dinsdag* (1931). La sua opera completa è raccolta in tre volumi (M. Nijhoff, *Verzameld werk*, Amsterdam 1982), di cui il primo comprende le poesie, il secondo la prosa (critica e narrativa) e il terzo le traduzioni.

<sup>2</sup> All'inizio del nuovo secolo ci troviamo di fronte ad una situazione piuttosto complessa: da un lato c'è il vecchio mondo borghese, con i suoi valori rassicuranti ma in lento declino; dall'altra, invece, inizia una nuova era caotica ed inquieta, ancora in equilibrio precario, profondamente segnata dallo scoppio della Prima Guerra mondiale. La posizione di Nijhoff

La sua opera è permeata da un dualismo che oscilla tra carnalità e spiritualità, erotismo e purezza, spinta all'azione e passività; ma nelle sue liriche, nonostante la resa non sempre convincente, è difficile non riconoscere un fondo di sincerità, di reale lacerazione interiore e di bisogno di compiere una scelta, da parte di un uomo privo di una fede salda a cui potersi aggrappare e per di più poeta, una professione che inevitabilmente lo spingeva ai margini della società.

Soprattutto nelle prime due raccolte, *De Wandelaar* (1916) e *Vormen* (1924), questo dualismo trova piena espressione. In particolare ricorre la tematica religiosa, che la critica, specialmente il filone più recente, tende a trascurare in favore di una lettura che privilegi l'aspetto più strettamente formale o 'poetologico', in cui la poesia, oggetto staccato dal suo creatore, è considerata pienamente autonoma. Tale lettura, come vedremo, può comunque risultare riduttiva, specialmente quando si riferisce ad un tipo di poesia che si presta alle interpretazioni più varie<sup>3</sup>.

in relazione a tali avvenimenti è quanto mai singolare: egli si viene infatti a trovare sulla linea di demarcazione tra questi due periodi. Di famiglia alto-borghese, fa parte della prima generazione che 'sente' il cambiamento, il declino dei valori, pur restando essenzialmente borghese. D'altronde Nijhoff ha vent'anni allo scoppio della Prima Guerra mondiale, e ciò non può non avere influito in maniera determinante sulla sua visione del mondo. Come afferma in proposito W.L.M.E. van Leeuwen: «... non c'è autore nella nostra letteratura in cui venga rappresentata in modo così chiaro (e bello!) la tragicità dell'uomo che raggiunge la maturità proprio a cavallo di quei due periodi». «... nergens in onze literatuur vindt men de tragiek duidelijker (en schoner!) verbeeld van de mens die op de grens van die beide tijdperken juist de volwassenheid bereikte». In *Nederlandse auteurs van vijf generaties*, Hilversum 1967, pag. 120.

<sup>3</sup> Riduttive sono anche le innumerevoli definizioni proposte dalla critica nel corso del tempo, proprio perché non tengono conto di tutti gli elementi che compongono la poesia di Nijhoff (in proposito si veda più oltre). I critici più recenti definiscono Nijhoff un 'modernista' (alcuni, come A.L. Sötemann, aggiungono «non spettacolare», cfr. *Non-spectacular modernism: M. Nijhoff's poetry in its European context*, in F. Bulhof, *Nijhoff, Van Ostaïjen, de Stijl*, Den Haag 1976, pagg. 96-116): una tale definizione risulta però alquanto sfuggente, soprattutto nell'ambito della letteratura olandese. Precedentemente egli era stato 'etichettato' come classicista, barocco, simbolista, espressionista, realista, cubista, surrealista, ecc. L'analisi della sua

Per questa ragione, forse, manca un'analisi sistematica e approfondita della concezione religiosa che emerge dalle prime raccolte di Nijhoff, nelle quali, tanto per dare un'idea, ben quarantaquattro delle ottantasette liriche trattano (esplicitamente) di argomenti connessi alla religione.

Si può obiettare, e a ragione, che Nijhoff non fosse credente, ossia che non abbia mai aderito ad una chiesa ufficiale; ciò non toglie che la tematica religiosa compare con troppa insistenza perché egli venga considerato un ateo che, al pari di scrittori come T.S. Eliot, non fa altro che sfruttare i temi cristiani, tradizionale patrimonio della nostra cultura occidentale (forse dimenticando che proprio Eliot intorno agli anni '30 si convertì al cattolicesimo).

Non che Nijhoff non si sia mai occupato di poesia religiosa: egli se ne interessò già dai tempi della collaborazione alla rivista «De stem» con Dirk Coster<sup>4</sup>.

In seguito scrisse la trilogia dal titolo 'Het heilige hout', pubblicata nel 1950, in cui sono raccolti tre drammi in versi che hanno per argomento le festività principali della chiesa cristiana: Natale, Pasqua e Pentecoste<sup>5</sup>. Poco prima della

opera, tuttavia, non incoraggia la ricerca di una definizione che si possa considerare esaustiva sotto tutti i punti di vista.

<sup>4</sup> Dirk Coster (1887-1956) ha esercitato una discreta influenza nell'ambito della letteratura nederlandese, soprattutto a partire del 1919, anno di pubblicazione dei suoi pensieri in forma aforistica dal titolo *Marginalia*. Per lui l'arte affonda le sue radici nella spiritualità contemporanea. Il suo orientamento etico, unito all'interesse per la poesia umanitaria e religiosa, è condiviso anche da Just Havelaar, con cui Coster fonderà, nel 1920, la rivista «De stem».

<sup>5</sup> Rispettivamente *De ster van Bethlem* (1942), *De dag des Heren* (1949) e *Des Heilands tuin* (1944). Su questi drammi cfr. W. Spillebeen, *De sluitsteen van Nijhoffs evolutie*, in «Raam», 85, (1972), pagg. 21-36. Rifacendosi alla tradizione delle rappresentazioni sacre medievali (i tropi liturgici), Nijhoff aveva voluto rendere omaggio alla madre, che, dopo la sua morte, aveva lasciato in una valigia alcuni spunti per la stesura di drammi di argomento religioso che fossero di edificazione per i giovani. La madre, Johanna Alida Seijn (1870-1927), era un'idealista con un sentimento religioso estremamente vivace, che la portò a varie conversioni: da 'gereformerd' (trad. riformato) a membro di una setta teosofica (Vrije Katholieken), da soldato dell'esercito della salvezza a cattolica romana. Compose anche dei canti religiosi e scrisse

morte, poi, si offrì di collaborare alla stesura della nuova edizione rimata dei Salmi, commissionata dal sinodo della Chiesa Riformata (Hervormd) nel 1952<sup>6</sup>.

Analizzando queste due prime raccolte, ciò che appare subito evidente è che la religiosità espressa non è ortodossa e si ispira ad un misticismo di matrice cristiano-medievale. L'atmosfera che si coglie, inoltre, è tutt'altro che serena; il dualismo e la 'lotta' tra principi opposti sembrano dipendere dalla criticità del periodo storico in cui Nijhoff è vissuto<sup>7</sup>.

Tuttavia, in questo caso non si può parlare di poesia religiosa in senso stretto<sup>8</sup>, non solo perché la complessità delle sue liriche non incoraggia un'interpretazione che tenga conto di un solo aspetto (formale o di contenuto che sia), ma soprattutto perché, come vedremo, si tratta di una religiosità sui generis che unisce motivi cristiani ad altri che potremmo definire gnostici o teosofici<sup>9</sup>.

diverse parafrasi della Bibbia destinate ai ragazzi. Fu di certo la persona più 'massicciamente' presente nella vita e nell'opera di Nijhoff. Per questo e per la sua acuta sensibilità verso il problema, oltre che per la sua innegabile abilità poetica, egli riuscì a creare dei lavori a sfondo religioso particolarmente convincenti.

<sup>6</sup> Nijhoff si occupò di circa una decina di salmi, di cui ne furono accettati due, il 23 e il 150. Cfr. in proposito J. Kamphuis, *M. Nijhoff. Dichter van een nieuwe psalm 150*, Amsterdam 1977.

<sup>7</sup> Come dice Knuvelde: «Nijhoff esprime sostanzialmente il sentimento di disordine, di crisi, di caos; egli non ha un tetto sopra la testa (in senso metafisico), non ha alcuna fiducia nel potere della ragione». «Nijhoff brengt wezenlijk tot uitdrukking het gevoel van ontredde, van crisis, van chaos; hij heeft geen dak boven zijn hoofd (in metafysische zin), hij heeft geen vertrouwen in de macht van de rede». In G.P.M. Knuvelde, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, 's-Hertogenbosch 1979, vol. IV, pag. 555.

<sup>8</sup> Indicando in questo modo ogni espressione poetica che si proponga come fine la professione delle concezioni di fede legate ad un credo ufficiale.

<sup>9</sup> È opportuno ricordare, a questo proposito, l'appartenenza della madre di Nijhoff alla setta teosofica dei Vrije Katholieken. L'interesse del poeta per lo gnosticismo ci è inoltre confermato da G. Kamphuis nel suo articolo *Dichter en volk in het werk van M. Nijhoff*, in H. Wagenvoort, *Schrijver en volk*, Den Haag 1963, pag. 87, nonché da A. Oosthoek, biografo ufficiale di Nijhoff e amico di famiglia (comunicazione orale fattami il 6-11-1990).

Quello che cercheremo di mostrare è che da un'analisi approfondita risulta che questi 'spunti' religiosi non sono staccati e fini a se stessi, bensì formano una concezione unitaria e ben definita che si sviluppa attraverso le liriche delle due raccolte e che trova una conclusione nell'ultima poesia di *Vormen*<sup>10</sup>.

Già all'inizio di *De Wandelaar* vediamo che il rapporto dell'io con la realtà non è armonioso, ma è caratterizzato da conflittualità, da non-integrazione, da profondo isolamento, non solo nei confronti del 'prossimo', ma anche rispetto a Dio.

Nella seconda lirica di questa raccolta, dal titolo 'Het licht', il mondo viene visto, con un richiamo alla creazione, come generato dalla frammentazione della luce divina:

<sup>10</sup> Si tratta di un cammino sperimentale. Infatti, alcuni critici considerano la tematica religiosa come uno dei tanti spunti 'non originali' presenti all'interno della poesia di Nijhoff e non le dedicano particolare attenzione; altri, invece, considerano la religione solo in funzione dell'arte e tendono ad interpretarla come metafora dell'ispirazione artistica (o delle aspirazioni artistiche) del poeta. Questi due orientamenti corrispondono ai due filoni d'interpretazione in cui è divisa la critica su Nijhoff. Alcuni commentatori più tradizionalisti, come G.J. Vis (*Tussen vloek en zegen*, Bergen 1987; *Vreemd pizzicato van verre gitaren*, Amsterdam 1982), W. Spillebeen (*De geboorte van 'Het stenen kindje'*, Nijmegen 1957), A.J. Bolhuis (*Over De wandelaar van M. Nijhoff*, Amsterdam 1980), M.A. Schenkeveld (*'De opbouw van Nijhoffs De wandelaar'*, in «De Nieuwe Taalgids», 68, (1975), 3, pagg. 211-234), tendono a considerare i motivi romantici (simbolisti, decadenti, ecc.) come aspetti non integrati che tutto sommato contribuiscono a rendere le poesie poco originali, o comunque non particolarmente innovative dal punto di vista tematico, rispetto, ad esempio, alla poesia francese dell'Ottocento. Non a caso questi saggi si occupano prevalentemente di *De wandelaar*, raccolta che meglio si presta ad un'interpretazione di questo tipo. Il filone più recente, di cui fanno parte, tra gli altri, W.J. van den Akker (*Een dichter schreit niet: aspecten van M. Nijhoff versexterne poetica*, Utrecht 1985) e G.J. Dorleijn (*Terug naar de auteur*, Baarn 1989), ignora invece queste componenti per sottolineare soprattutto, anzi quasi esclusivamente, l'aspetto 'poetologico' (la poetica immanente) dell'opera di Nijhoff, e per questo, al contrario dei primi, si concentra più su *Vormen*, in cui più volte viene fatto cenno alla nascita della poesia, all'atto creativo. Tuttavia, anche una lettura di questo genere si rivela restrittiva, come appare evidente, ad esempio, dall'analisi di *'Het derde land'* (in proposito cfr. più oltre).

Het licht, Gods witte licht, breekt zich in kleuren:  
Kleuren zijn daden van het licht dat breekt.  
Het leven breekt zich in het bont gebeuren,  
En mijn ziel breekt zich als ze woorden spreekt.

Slechts die zich sterven laat, kan 't leven beuren:  
O zie mijn bloed dat langs de spijkers leekt!  
Mijn raam is open, open zijn mijn deuren —  
Hier is mijn hart, hier is mijn lichaam, breekt!<sup>11</sup>.

(vss. 1-8)

Anche l'accento al sacrificio di Cristo, allo spezzare il pane, paragonato all'opera dell'artista che 'rompe' la sua anima quando esprime con le parole la poesia che ha dentro, non fa altro che amplificare questo concetto.

Tale motivo, non strettamente biblico-creazionistico, dell'Uno che si frammenta nel Molteplice e che in esso continua a vivere in attesa di un ricongiungimento, domina l'atmosfera di molte liriche di queste due raccolte<sup>12</sup>. Infatti, l'io tende costantemente al divino, anche se il fatto di incarnarsi

<sup>11</sup> «La luce, la luce bianca di Dio, si rompe in colori: /i colori sono azioni della luce che rompe./ La vita si rompe nelle vicende multicolori,/ e la mia anima si rompe quando pronuncia parole.// Solo chi si lascia morire, riceverà la vita:/ oh, vedi il mio sangue che stilla dai chiodi!// La mia finestra è aperta, aperte sono le mie porte./ Ecco il mio cuore, ecco il mio corpo: rompetelo!» (Riprendo la traduzione di G. van Woudenberg e F. Nicosia con alcune modifiche. Vedi G. van Woudenberg e F. Nicosia, *Poesia olandese contemporanea*, Milano 1959, pag. 64).

<sup>12</sup> Questo concetto sembra derivare piuttosto dalla dottrina platonica dell'emanatismo. Già nella religione indiana (Upanishad), nella filosofia pre-socratica (Empedocle) e nella cosmologia orfica compare, all'origine del mondo, una drammatica opposizione tra Unità primordiale e Molteplicità cosmica. Questo contrasto si trova anche nella dottrina platonica della reminiscenza (di cui si parla nel Fedone) e nell'emanatismo gnostico (nell'uomo è presente un pò del 'pleroma', della pienezza divina). Il neoplatonismo, poi (in particolare Plotino), riconduce tutto all'Uno, cioè al Bene, a cui l'uomo tende, ma che non può aspirare a raggiungere in questa vita. Questa concezione pessimistica può essere mitigata solo dall'accettazione dell'esistenza e del fatto che si debba passare attraverso la morte per poter rivivere nell'Uno; in altre parole, il mondo 'imperfetto' deve esistere affinché esista anche la completezza necessaria alla perfezione. Cfr. sull'argomento U. Bianchi, *Prometeo, Orfeo, Adamo*, Roma 1986. Come si diceva, l'interesse di Nijhoff per questi argomenti è stato più volte confermato.

e di 'agire' sulla terra (principio quasi dualisticamente opposto al regno celeste) non fa altro che allontanarlo da Dio. Quest'ultimo sembra quasi punire l'io per la sua carnalità, per la sua spinta all'erotismo, insomma: per la sua esistenza impura.

Dio, allora, in molte liriche è visto come distante e insensibile:

God, die ons pijlen zendt, en in dien wemel  
Licht als één onzer hoog als Babel gaat:  
De zon verdedigt, vader, uw gelaat,  
Blind zien uw kindren opwaarts naar uw hemel<sup>13</sup>. (Middag, vss. 5-8).

De bomen bloeien nu het lente werd,  
.....  
Nu zingt het nieuwe leven in mijn hart,  
.....  
Toch lacht God niet, de oneindigheid is hard<sup>14</sup>. (Lente, vss. 1,5,8).

Egli è il signore assoluto che fa dell'uomo ciò che vuole, a cui è impossibile e inutile ribellarsi:

Ik ben een stille man waar God mee speelt,  
Zodat ik 't leven als een waanzin zie —<sup>15</sup> (De eenzame, vss. 9-10)

Wij moeten met den brand der wereld verbranden,  
Leven moet ondergaan naar 't God geviel —  
De brede vleugels van een menschenziel  
Vliegen zich stuk tegen de harde wanden<sup>16</sup>. (Bruckner, vss. 5-8)

Boven de huizen grauw de dageraad,  
Een groene grijns van Gods gruwelijk gezicht<sup>17</sup>. (Polonaise, vss. 3-4).

<sup>13</sup> «Dio, che ci scagli le tue frecce, e in quel formicolio/ Ridi se uno di noi si innalza come Babele:/ Il sole, o padre, protegge il tuo volto,/ ciechi i tuoi figli guardano al cielo ove dimori».

<sup>14</sup> «Gli alberi fioriscono quando viene la primavera/...// La nuova vita ora canta nel mio cuore,/...// Però Dio non ride, l'infinità è dura».

<sup>15</sup> «Io sono un uomo solitario con cui Dio gioca,/ per questo vedo la vita come una follia —».

<sup>16</sup> «Dobbiamo ardere col fuoco del mondo,/ la vita deve tramontare come piacque a Dio —/ Le grandi ali di un'anima umana/ si schiantano contro le dure pareti».

<sup>17</sup> «Sulle case incombe il grigiore dell'alba,/ un verde ghigno dell'atroce volto di Dio».

L'io vorrebbe solo trovare un po' di pace, cosa che però gli è negata:

Weet God dat wij alleen een rustplaats vragen  
Buiten geluid, buiten het licht der dagen  
Een buiten alles wat ik angstig zoek?<sup>18</sup> (De vervloekte VIII, vss. 6-8).

A volte sembra che l'unica soluzione sia quella di rassegnarsi all'inevitabile, piegandosi alle severe leggi dell'esistenza:

Het bloed van 't hart erkent de strenge wet  
En buigt zich, dansend, in voorname gratie.

God heeft ons in een vreemde wereld gezet:  
Wij dansen nog zoals we vroeger deden,  
De ziel danst nog het oude menuet,  
De tijd is zonder doel voorbij gegleden.

Ons is een groter leven niet bereid:  
Een mensch die danst al weet hij zich gehavend —<sup>19</sup>  
(Tempo di menuetto, vss. 11-12,17-22).

Come dice Bolhuis: 'Il confronto con il passato ha portato l'io alla conclusione che Dio ha predestinato l'uomo ad una esistenza inutile, artificiale ed estranea. Opporsi a questo destino tragico è insensato. L'unica cosa da fare è accettarlo<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> «Dio sa che noi cerchiamo solo un luogo dove poter riposare/ fuori dal suono, fuori dalla luce dei giorni/ e fuori da tutto ciò che io cerco ansiosamente?».

<sup>19</sup> «Il sangue del cuore riconosce la legge severa/ e s'inchina, danzando, con grazia e distinzione.// Dio ci ha messo in un mondo estraneo:/ noi balliamo ancora come facevamo prima,/ l'anima balla ancora il vecchio minuetto,/ il tempo è trascorso senza scopo.// A noi non è stata destinata una vita più alta:// un uomo che balla, anche se sa di essere malconcio —».

<sup>20</sup> «De confrontatie met het verleden heeft hem tot de conclusie gebracht dat God de mens tot een doellos, kunstmatig en vervreemd bestaan heeft voorbeschikt. Verzet tegen dit tragische noodlot is zinloos. Aanvaarding is het enige». In A.J. Bolhuis, *op. cit.*, pag. 48. Bolhuis è l'unico critico a sottolineare la responsabilità di Dio e a cogliere il clima di rassegnazione che domina questa lirica, cosa che manca nell'interpretazione di Vis e di



Questo concetto della lontananza, della severità ed insensibilità di Dio potrebbe ispirarsi ad un aspetto della religiosità protestante<sup>21</sup>. Nel cattolicesimo, infatti, ci sono vari modi per mediare il rapporto dell'uomo con Dio (il culto della Vergine e dei santi, i sacramenti, ecc.) e, al contrario del cattolico, il protestante confida in una giustizia che non è retributiva (mediante le opere buone), bensì imputata (sola gratia). Egli sente in sé il paradosso implicito nel fatto di poter giungere alla salvezza mediante la sola fede, ma che quest'ultima è un dono che gli viene esclusivamente da Dio.

All'io, dunque, nonostante i suoi sforzi, Dio non guarda con benevolenza. La sua fede non è pura, immediata, come quella dei semplici.

Ad essi è concesso un rapporto con Dio da cui l'io è escluso: i semplici, ovvero i bambini, i soldati, i contadini, non devono cercare di innalzarsi a Dio; è lui che si manifesta loro nelle cose quotidiane.

Nell'ottava di 'Holland', ad esempio, ci viene presentato un 'io cosmico', un io che cerca di ingrandirsi alla misura

---

Spillebeen. Il primo dice in proposito: «Noi ci troviamo in un mondo estraneo, non è cambiato niente in confronto a prima. Non si può ottenere di più che ballare con sofferenza. (...) Ciò si fa di preferenza in compagnia, come richiedeva il minuetto di corte del XVII secolo, ma contemporaneamente secondo regole, controllati, impersonalmente». («Wij staan in een vreemde wereld, er is niets veranderd vergeleken met vroeger. Meer is echter niet haalbaar dan te dansen met pijn (...) Men doet dit bij voorkeur in gezelschap, zoals het 17e-euwse hofmenuet dat eiste, maar tegelijk volgens regels, beheerst, onpersoonlijk»). In G.J. Vis, *Tussen vloek en zegen*, op. cit., pag. 33. Spillebeen, invece, sdrammatizza il tono rassegnato (che a me pare dominante), affermando che: «A volte, però (in 'Tempo di menuetto'), la danza della vita viene accettata come ineluttabile, serena, difatti con un gesto alla 'Que-voulez-vous' che ridimensiona, autoironico (...). In questo caso la musica e la danza appaiono come l'unico vero senso della vita». («Soms evenwel — in 'Tempo di menuetto' — wordt de levensdans aanvaard als onontkoombaar, sereen, inderdaad met een relativerend, zelf ironiserend 'que-voulez-vous'-gebaar (...). In dit geval blijken de dans en de muziek de enige bestaande levenszin te zijn»). In W. Spillebeen, *De geboorte van 'Het stenen kindje'*, op. cit., pagg. 30-31).

<sup>21</sup> È opportuno ricordare che Nijhoff è stato educato dalla madre secondo i principi del calvinismo ortodosso.

del cosmo:

Boven mijn hoofd hebt gij uw lucht gebreid:  
Een hemel rijk van zon en wijd van wind —  
Terwijl ik juichend door de ruimten schrijd,  
Of aan uw borst lig als een drinkend kind<sup>22</sup> (vss. 1-4).

Mentre la sestina ci porta nella quiete domestica di una coppia di contadini, i quali, nella loro semplicità, ricevono il divino senza doversi elevare, come grazia inattesa:

't Eenvoudig leven Gods is diep en klaar:  
Een man in blauwen kiel en een vrouw in een  
Geruiten rok en witten boezelaar<sup>23</sup>. (vss. 12-14).

Quest'aspetto è sottolineato anche dalla Schenkeveld, che dice: 'Per la prima volta all'interno della raccolta Dio compare in un contesto di pace e di sicurezza come questo. Il contatto con lui non ha bisogno di essere forzato tramite una rottura o trascendendo se stessi, evidentemente può anche essere concesso in modo semplice<sup>24</sup>.

In 'Het vrome kasteel' l'io osserva da fuori un coro di bambini in un castello che celebrano cantando la morte di Gesù per i peccati del mondo. Egli, però, non può entrare; non può partecipare di quell'unità:

Ze zingen allen uit één boek,  
Een houdt het opgeheven:  
'God heeft voor ons zijn hartebloed,  
Zijn hartebloed gegeven'.

---

<sup>22</sup> «Su di me hai steso il tuo cielo:/ un cielo ricco di sole e largo come il vento —/ Mentre io incedo esultante tra gli spazi,/ o sto sul tuo seno come un bimbo che beve».

<sup>23</sup> «La vita semplice di Dio è profonda e trasparente:/ un uomo con una camicia blu e una donna/ con una gonna a quadri ed un grembiule bianco».

<sup>24</sup> «Voor het eerst in de bundel treedt God op in zo'n context van rust en geborgenheid. Het contact met Hem behoeft hier niet door gebroken worden of door boven zichzelf uitgrijpen te worden afgedwongen, het kan blijkbaar ook op deze eenvoudige wijze geschonken worden». In M.A. Schenkeveld, op. cit., pag. 220.

En ik, die dit gedicht verhaal,  
Zat in den tuin daarbuiten,  
Maar dikwijls keek ik in de zaal  
Door de vierkante ruiten<sup>25</sup>

(vss. 9-12,17-20).

Solo in rari momenti l'io può sperare di comprendere il rapporto che Dio ha con i più semplici, come leggiamo in 'Aan mijn kind III':

Wanneer men kindren voor een venster brengt,  
Vlak voor een venster, dat het stroomend licht  
Hangt in het haar en diep in 't zacht gezicht,  
Lachen hun ogen alsof God hen wenkt.

Ik denk, God is als een vereenzaamd man,  
Die naar de wereld kijkt en keurt haar goed —  
Maar ziet hij kindren voor een venster, dan  
Lacht hij en wenkt zoals een vader doet.

En wie goed luistert naar dit stil gesprek,  
Die zal de woorden in zijn hart bewaren:  
Hij hoort de stem van Gods eenvoudig leven —

Hij aarzelt lang in 't zonnige vertrek,  
En strijkt zijn kind maar langs de blonde haren,  
En ziet het zonlicht door zijn tranen beven<sup>26</sup>.

In questa lirica, come suggerisce Vis: 'Dio padre finalmente non è più il Dio crudele'<sup>27</sup>. Ciò avviene perché ai bambini,

<sup>25</sup> «Cantano tutti da uno stesso libro,/ uno di loro lo tiene sollevato:/ 'Dio ha dato il sangue del suo cuore,/ il sangue del suo cuore per noi'...// Ed io, che racconto questa storia,/ sedevo fuori in giardino,/ e guardavo nella sala/ dalla finestra quadrata».

<sup>26</sup> «Quando portiamo i bambini a una finestra,/ vicino a una finestra, che la luce che entra/ si appende ai loro capelli e profondi nel dolce viso,/ i loro occhi ridono come se Dio facesse loro un cenno.// Io penso che Dio sia come un uomo abbandonato,/ che guarda il mondo e lo approva —/ Ma se vede dei bambini a una finestra, allora/ ride e fa loro un cenno come farebbe un padre.// E chi ascolta bene quella conversazione silenziosa,/ conserverà le parole nel suo cuore:// egli sente la voce della vita semplice di Dio —// Indugia a lungo nella camera assolata,/ e accarezza i capelli biondi di suo figlio,/ e vede la luce del sole tremare tra le sue lacrime».

<sup>27</sup> 'God de vader is eindelijk niet meer de harde God'. in G.J. Vis, *Tussen vloek en zegen*, op. cit., pag. 47.

ai 'poveri di spirito', appartiene il regno dei cieli: ad essi è quindi concesso di udire 'la voce della vita semplice di Dio'. Con loro Dio fa 'una conversazione silenziosa', a cui l'adulto non può partecipare. In questo momento di epifania, egli può solamente accarezzare i capelli del bambino, sperando così di poter prendere parte anche lui della luce (e della grazia) divina.

Questo tema della religiosità dei bambini lo ritroviamo anche in *Vormen*, nella lirica 'De kinderkrustocht', dedicata alla crociata dei fanciulli del 1212.

Zij hadden een stem in het licht vernomen:  
'Laat de kinderen tot mij komen'.

Daar gingen ze, zingende, hand in hand,  
Ernstig op weg naar het Heilige Land,

Dwalende zonder gids, zonder held  
Als een zwerm witte bijen over het veld.

In de armen van een der kinderen lag  
Een wolk-wit lam en een kruis met een vlag.

De menschen gaven hun warme pap  
En brood en vruchten en melk in een nap,

En kusten hen, weenend om het woord  
Dat de kinderen lachend hadden gehoord.

Want iedereen blijven Gods woorden vreemd  
Behalve hem die ze van God zelf verneemt. —

.....  
Wie alles verlaat vindt in vaders huis  
Dat vele woningen heeft, zijn thuis<sup>28</sup>

(vss. 1-14,27-28).

<sup>28</sup> «Avevano udito nella luce:/ 'Lasciate che i fanciulli vengano a me'// E cantando, tenendosi per mano,/ seri, andavano verso la Terra Santa,// senza guida vaganti, né eroe,/ come sciame d'api bianche sul campo.// Fra le braccia di un bimbo era un agnello// bianco-nube e una croce con stendardo.// La gente dava loro pappa calda,/ pane, frutta e latte in una ciotola,// e li baciava piangendo per le parole/ udite dai fanciulli sorridendo.// Ché ognuno resta escluso dalla Parola,/ tranne colui che l'ode da Dio stesso. — //...// Chi lascia tutto trova il suo rifugio/ nella casa paterna dalle molte mansioni». Trad. in Van Woudenberg-Nicosia, op. cit., pagg. 77-79.

Qui Nijhoff omette la tragica conclusione che ci è stata tramandata dalle fonti storiche e piega la vicenda per esprimere la sua problematica<sup>29</sup>. Ciò che egli vuole sottolineare ancora una volta è l'innocenza della fede dei bambini in opposizione alla fede degli adulti, ma soprattutto sembra ribadire la predilezione di Dio per i bambini.

Essi, i 'semplici' per eccellenza, sono pronti al sacrificio: abbandonano tutto per poter raggiungere la realtà soprannaturale (la Terra Santa) e quindi riuscire laddove gli adulti non erano riusciti.

Questo motivo sembra alludere al versetto evangelico: 'In verità vi dico: se non vi convertirete e non diventerete come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli'. (Matteo 18:3)<sup>30</sup>.

Oltre ai bambini, anche i soldati vengono raggiunti dalla grazia divina, perché:

Een goed soldaat heeft een groot kinderhart<sup>31</sup>

(*Zingende soldaten*, vs. 4)

e ancora:

<sup>29</sup> La crociata dei bambini è un evento di cui le cronache hanno parlato poco. Con il passare del tempo, la vicenda delle migliaia di bambini partiti dalla Francia e dalla Germania alla volta di Gerusalemme si è trasformata quasi in leggenda. La storia ci dice che nel 1212 ci furono due spedizioni spontanee di bambini, verso la Terra Santa, una dalla Francia e una dalla Germania. Questi fanciulli, scappati di casa, si avviarono a liberare il sepolcro di Cristo e la Santa Croce, ispirati da una grande fede; speravano di riuscire nell'impresa che i grandi non avevano potuto portare a termine. Erano puri, innocenti e avevano una fede, se vogliamo ingenua, ma così assoluta da credere che Dio li avrebbe esauditi. Essi erano convinti di andare 'verso Dio'. La conclusione di queste due spedizioni fu tutt'altro che felice: la crociata tedesca si fermò in Italia, davanti al rifiuto di Papa Innocenzo III; i bambini francesi, invece, riuscirono ad imbarcarsi (con parecchie defezioni), ma le navi naufragarono o furono catturate da mercanti di schiavi nei pressi di Marsiglia. Sull'argomento si veda C. Pallenberg, *La crociata dei bambini*, Mondadori 1983 e B. Thomas, *La croisade des enfants*, Parigi 1973.

<sup>30</sup> Cfr. in proposito T.T. Cloete, *Opperman se Kersliedje en Nijhoff se Kinderkruistocht*, in «Tydskrif vir letterkunde», 12 (1974), 4, pagg. 8-11.

<sup>31</sup> «Un buon soldato ha un grande cuore di bambino».

God gaf een kinderhart aan den soldaat  
En heeft, ontroerd, toen het verweerd gelaat  
Met bijl en beitel uit ruw hout gedreven<sup>32</sup>.

(*Soldatenkerstmis*, vss. 12-14).

Significativa in questo senso è la lirica *De soldaat die Jezus kruisigde*, contenuta in *Vormen*:

Wij sloegen hem aan het kruis. Zijn vingers grepen  
Wild om den spijker toen 'k den hamer hief —  
Maar hij zei zacht mijn naam en: 'Heb mij lief —'  
En 't groot geheim had ik voorgoed begrepen.

Ik wrong een lach weg dat mijn tanden knarsten,  
En werd een gek die bloed van liefde vroeg:  
Ik had hem lief — en sloeg en sloeg en sloeg  
Den spijker door zijn hand in 't hout dat barstte.

Nu, als een dwaas, een spijker door mijn hand,  
Trek ik een vis — zijn naam, zijn monogram —  
In ied'ren muur, in ied'ren balk of stam,  
Of in mijn borst of, hurkend, in het zand,

En antwoord als de mensen mij wat vragen:  
'Hij heeft een spijker door mijn hand geslagen —'<sup>33</sup>.

In questa lirica Nijhoff esprime in modo sublime il paradossale mistero della duplice natura di Cristo: da una parte la sua umanità (il dolore, la sofferenza), dall'altra la sua divi-

<sup>32</sup> «Dio ha dato al soldato un cuore di bambino/ e, commosso, ha poi cesellato il volto segnato/ con scure e scalpello dal legno grezzo».

<sup>33</sup> «Lo mettemmo sulla croce. Le sue dita si aggrapparono/ disperatamente al chiodo quando alzai il martello —/ Ma egli disse piano il mio nome e: 'Amami —'/ E il grande segreto l'avevo per sempre compreso.// Cacciai via un sorriso digrignando i denti,/ e diventai un pazzo che dall'amore chiede sangue:/ io lo amavo — e battevo e battevo e battevo/ il chiodo che trafiggeva la sua mano nel legno che si spaccava.// Ora, come un folle, con un chiodo conficcato nel palmo della mano,/ disegno un pesce — il suo nome, il suo monogramma —// su ogni muro, su ogni trave o tronco,/ o sul mio petto o, accovacciato, sulla sabbia,// e rispondo quando la gente mi chiede qualcosa:/ 'Lui mi ha conficcato un chiodo nella mano».

nità (espressa dall'amore che redime tutti coloro che credono in lui).

Durante la crocifissione, tra Cristo e il soldato si crea un rapporto confidenziale che consente a quest'ultimo di comprendere il 'grande segreto', cioè il profondo amore di Cristo nei confronti dell'umanità, per cui Egli deve morire per poter dare la vita.

Il soldato capisce che la morte di Cristo è l'unico modo per essere salvati, ma allo stesso tempo acquisisce l'amara consapevolezza di essere lo strumento tramite il quale questo evento deve compiersi.

In questa figura ci sembra di cogliere il paradosso luterano dell'uomo 'simul peccator et iustus', dell'uomo toccato dalla grazia che, pur restando peccatore, professa in ogni luogo il suo legame con il crocifisso<sup>34</sup>.

Il mistero divino, dunque, si rivela ai semplici, destinatari 'privilegiati' della grazia divina, che non devono innalzarsi a Dio perché conducono un'esistenza pura, indivisa, in cui è assente il conflitto tra spiritualità e carnalità che invece domina nell'io.

Queste due componenti, e soprattutto il continuo oscillare tra i due poli di questo dualismo, sono al centro della tematica di molte liriche di *Vormen*. L'io sembra sentirsi come imprigionato tra il corpo e lo spirito, il finito e l'infinito, il cielo e la terra:

Latwerk is om mij heen en porcelein,  
De nacht is boven mij een geel gat, en de  
Vloer is het steenen deksel van een graf<sup>35</sup>.

(*De Chineesche danser*, vss. 12-14).

<sup>34</sup> Su questa poesia vedi S. Strydom, *De soldaat die Jezus kruisigde*, in «Tydskrif vir letterkunde», 13 (1975), 1, pagg. 52-59 e H. Viljoen, *Gespreksvoorwaarden vir die poësie (Nijhoff en die Groot Geheim)*, in «Tydskrif vir letterkunde», 17 (1979), 1, pag. 66.

<sup>35</sup> «Intorno a me ci sono travi e porcellana, / la notte è sopra di me come un buco giallo, / e il pavimento è il coperchio di pietra di una tomba». Questo dualismo tra 'terreno' e 'divino', tra 'carne' e 'spirito', che ricorre con insistenza nella poesia di Nijhoff (cfr. *Pierrot aan de lantaarn*), va ricollegato alla sua sensibilità religiosa: la lotta tra il corpo (che qui viene inteso, platonicamente, come soma-sema, cioè come corpo = tomba o corpo = pri-

La raccolta si apre con una lirica che ha per protagonisti San Cristoforo e un satiro, i quali incarnano rispettivamente la tendenza alla spiritualità e la carnalità:

'Ach Christofoor, vertrouwder  
In 't water dan op 't land,  
Til het kindje van je schouder.  
Geef zijn handje me in de hand  
Ik wijs het in de bosschen  
De bronnen en de mossen,  
De vogel en de vossen,  
De slang, den haas en 't hert —'.

Maar Christofoor, op den oever,  
Leunt zwiingend op zijn kruk,  
De stroom was stroef, maar stroever  
Zijn de tranen van geluk:  
Nooit was een bedding weeker,  
Nooit waadde hij zo onzeker,  
Want nog nooit, nooit nog streek er  
Een handje hem door het haar —

De satyr nadert ijlings  
Door het ritselende riet,  
Hij ziet het kind dat schrijlings  
Op den reus naar hem omziet —  
Hij die langs alle wegen  
Zijn lusten had verkregen,  
Biedt nu, schuw en verlegen,  
Een handvol bessen aan —

't Kind heeft zijn hand genomen  
En 't houdt wat het eenmaal houdt,  
De satyr kan niet ontkomen,  
Hij danst nooit weer in het woud —  
Zo sterk werd zijn hand gegrepen,  
Dat het sap der stukgeknepen  
Vruchten in roode strepen  
Neerdrupt van pols naar poot —

O Christofoor, o satyr,  
Uw woede en vlucht zijn getemd,

gione) e lo spirito è, infatti, uno dei punti più inquietanti e discussi della teologia paolina (Romani 7 e 8).

Men vindt op land of op water  
Een klein geluk dat klemt:  
Voor Christofoor ondoorwaadbaar,  
Voor den satyr ongenaakbaar,  
Voor mij, ach, onaanraakbaar,  
Wegzingend door mijn lied —<sup>36</sup>.

In questa poesia, alquanto complessa, troviamo esposta la problematica centrale dell'intera raccolta: il tentativo di conciliare l'esistenza terrena con la realtà spirituale.

I personaggi, che rappresentano i due modelli di vita opposti, si dovranno confrontare con il bambino (Gesù) che Cristoforo, con estrema fatica, ha portato sulle spalle, attraversando il fiume che divide la realtà soprannaturale da quella naturale.

Ma l'aspetto più significativo di questa lirica è l'indecisione di Cristoforo di fronte alla conversione<sup>37</sup> e la radicalità della sua scelta, che, come osserva Van Eyck, non accetta compromessi: «Il Cristoforo, che vive in Nijhoff, è un moderno, è l'immagine del cristiano che fallisce perché viene

<sup>36</sup> «'Oh Cristoforo, più pratico/ dell'acqua che della terra,/ togliti il bimbo dalle spalle,/ ché io lo prenda per la manina:// gli mostrerò nelle foreste/ acque sorgive e muschio,/ gli uccelli, le volpi, la serpe/ e la lepre e il cervo —// Ma Cristoforo sulla riva/ tace appoggiato alla pertica./ Il torrente è arduo da guardare/ ma più arduo è piangere di gioia;/ il fondo non fu mai tanto cedevole,/ e mai non ha passato il guado/ tanto incerto; non mai una manina/ aveva carezzato i suoi capelli —// Il satiro s'appressa veloce/ tra i giunchi che frusciano/ e vede sulle spalle del gigante/ il bimbo che si volta a guardarlo —/ E lui che su tutte le strade/ aveva appagato le sue voglie,/ adesso porge esitando,/ timido una manciata di bacche —// Il bimbo che più non lascia/ ciò che tiene, gli ha preso la mano,/ il satiro non può più sfuggire/ né danzare in mezzo alle selve —/ Tanto forte è la stretta/ che il succo dei frutti strizzati/ sgocciola in righe rosse/ dal polso fino sulle zampe —// Oh Cristoforo, o satiro, in voi/ collera e fuga sono frenate,/ c'è sulla terra e sull'acqua/ una piccola felicità che stringe:/ Cristoforo non potrà guardarla,/ il satiro non potrà accostarla,/ ed io, ahimé, non potrò toccarla/ perché vola via nel mio canto —» (Traduzione di G. van Woudenberg e F. Nicosia, in G. van Woudenberg e F. Nicosia, *op. cit.*, pagg. 71-73).

<sup>37</sup> Questo aspetto ci è testimoniato dalla tradizione agiografica, in particolare dalla 'Leggenda aurea' di Jacopo da Varazze, che può essere considerata la fonte da cui Nijhoff trae ispirazione per la sua lirica. Cfr. Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Parigi 1967 (traduz. di M.A. Roze), vol. II, pagg. 7-11.

meno al suo dovere, un Cristoforo con troppa poca fede per assumersi come intima vocazione della sua vita il portare sulle spalle Cristo bambino, ma con troppa fede per rifiutare e continuare a vivere con la coscienza tranquilla (...). La forza sensuale della natura, che vuole godere senza darsi troppi pensieri e perciò si frappone fra Cristoforo e il bambino (...) produce in Nijhoff il secondo personaggio base che il poeta pone al fianco di Cristoforo nella sua prima lirica: il satiro. Anch'egli un moderno, che può riuscire a costringere Cristoforo, per cui il compimento della fede è irraggiungibile senza il peso della fede, a rifiutare quel peso, ma a causa di ciò non può assicurare a se stesso di godere in tutta tranquillità, dal momento che egli deve continuare a sopportare l'insoddisfazione dell'altro ora sempre vicino a sé e nella stessa personalità, e non può evitare che tutto il godimento, che egli vuole ottenere per sé nella vita dei sensi impetuosi, venga conquistato nonostante l'altro e venga rovinato dall'altro»<sup>38</sup>.

Questa interpretazione è, a mio avviso, particolarmente convincente poiché, oltre a tener conto della fonte, a cui Nijhoff sicuramente si è ispirato, si riallaccia a quella che è la problematica di fondo di queste due raccolte: per opera di Cristo bambino la spiritualità e la carnalità sono indissolubilmente legate all'interno di una stessa personalità e l'insoddisfazione che ne deriva è immensa, giacché nessuna delle

<sup>38</sup> «De Christoforos, die in Nijhoff leeft, is een moderne, hij is het beeld van de door plichtschuwheid mislukkende christen, een Christoforos met te weinig geloof om het dragen van het Christuskind als de innigste roeping van zijn leven op zich te nemen, maar met te veel geloof om over die weigering ooit met gerust geweten te kunnen heenleven. (...) De zinnelijke natuurkracht, die onbekommerd genieten wil en zich daartoe tussen Christoforos en het kind stelt... levert in Nijhoff de tweede grondfiguur, die de dichter in zijn eerste gedicht naast Christoforos plaatst: de satyr. Ook deze een moderne, die wel Christoforos, voor wie de vervulling van het geloof zonder de zwaarte van het geloof onbereikbaar is, tot afwijzing der zwaarte kan dwingen, maar zich daardoor zijn eigen onbekommerd genieten niet verzekeren kan, daar hij de onbevredigdheid van de ander nu altijd naast zich en in dezelfde persoonlijkheid moet blijven dulden, en niet verhinderen kan dat al de lust, die hij zich zelf in het leven der driftige zinnen verwerven wil, ondanks die ander veroverd, dóór die ander bedorven wordt». In P.N. van Eyck, *Verzamelde werken*, Amsterdam 1961, pagg. 372 e 374.

due tendenze può sopraffare l'altra, riuscendo così a soddisfare le proprie aspirazioni. Questa unione forzata di due nature diverse sembra inconciliabile; tuttavia, vedremo come in 'Kerstnacht' Nijhoff provi a risolverla definitivamente<sup>39</sup>.

Proprio l'indecisione, la titubanza di fronte alla conversione, dicevamo, si rivela essere uno degli elementi-chiave di questa raccolta, che l'io cerca a tutti i costi di superare. Infatti, sebbene la condizione ideale, a cui egli sembra tendere costantemente, resti quella dell'integrazione, della sintesi, ciò che ricorre è il bisogno di compiere una scelta. Anche se la necessità di 'agire' nel mondo rimane sempre viva, tale scelta sembra delinearci più spesso come scelta in favore di una spiritualità assoluta.

L'io cerca di elevarsi purificando la sua esistenza, cosa

<sup>39</sup> Anche Knuvelde coglie l'elemento della lotta, sebbene nella sua interpretazione l'accento venga posto quasi esclusivamente sulla vittoria di Cristo bambino, e non sulla sofferenza a cui d'ora in poi sono destinati Cristoforo e il satiro. Cfr. G.P.M. Knuvelde, *op. cit.*, pag. 559.

Van den Akker e Dorleijn, invece, incentrano tutta la vicenda sul satiro, che cerca in ogni modo di attirare a sé il bambino; anche per loro, l'incontro dei due personaggi con il bambino è decisivo: «Cristoforo si convince del fatto che la felicità non si trova sulla sponda opposta, quella metafisica. La mancanza umana che il bambino gli rivela ha un carattere terreno. Per il satiro vale in un certo senso il contrario. Lui che coglieva di sorpresa le ninfe per poi scappar via nel bosco, viene confrontato con una mancanza di natura metafisica, con la conseguenza che egli si rende conto della vacuità della sua esistenza terrena». («Christofoor wordt doordrongen van het feit dat het geluk niet aan de metafysische overzijde te vinden is. Het menselijk tekort dat het kind bij hem openbaart, heeft een aards karakter. Voor de satyr geldt in zekere zin het omgekeerde. Hij die nymfen besloop om daarna door het bos weg te vluchten, wordt geconfronteerd met een tekort van een metafysische aard, met als gevolg dat hem de leegheid van zijn aardse levenswijze bewust wordt»). In W.J. van den Akker e G.J. Dorleijn, *'Satyr en Christofoor of de motieven van een dichter*, in K. Fens en H. Verdaasdonk, *Op eigen gronden*, Utrecht 1986, pag. 78. Tuttavia, neanche questa interpretazione centra l'aspetto a mio avviso più importante; il fatto cioè che tutto si svolge all'interno di una stessa personalità, cosa che rende la lotta ancora più drammatica. C'è da notare, comunque, a proposito di questa poesia, una persistente ambiguità (probabilmente voluta dall'autore) ed una marcata dipendenza dalla fonte, senza la quale la lirica rimane enigmatica e che la rende, perciò, non del tutto convincente.

che si traduce in alcune liriche in una spinta all'asceti, in altre in un desiderare la morte come unica liberazione.

In 'De troubadour', ad esempio, la poesia che conclude la sezione 'Scherzo' di *De wandelaar*, seguiamo il percorso esistenziale dell'io fino all'annullamento nell'asceti:

Die 's nachts romancen floot onder de linden  
En 's middags scherzo's op de markt der dorpen,  
Hij heeft zijn fluit in een fontein geworpen,  
En wilde een moeilijker wijsheid vinden.

Hij heeft des nachts op een rivier gevaren,  
Hij zag het zonlicht dat de straten kleurde —  
En wist dat hij niet leefde, maar gebeurde,  
Dat daden machtloos als seizoenen waren.

Hij was een reiziger, den dag lang droomend,  
Zijn doel was naar een horizon gericht,  
Hij voelde 't leven uit zijn hart weg-stroomend —

En zijn gelaat was bleek, en blonk van licht,  
Als van den man die, uit de bergen komend,  
God zag van aangezicht tot aangezicht<sup>40</sup>.

In questa lirica viene descritto il processo di maturazione interiore del trovatore, che, da una condizione iniziale di vita piuttosto superficiale, viene preso da un'aspirazione metafisica e cerca la strada per poter dare un senso alla sua esistenza.

Per prima cosa, dunque, getta via il flauto, abbandona la sua arte 'da mercato' per ricercare una saggezza più alta. In seguito intraprende un viaggio che l'aiuta a rendersi conto

<sup>40</sup> «Lui che di notte suonava col flauto romanze sotto i tigli/ e di pomeriggio scherzi nei mercati dei villaggi,/ gettò il suo flauto in una fontana,/ e volle trovare una saggezza più difficile.// Navigò su un fiume di notte,/ vide la luce del sole che colorava le strade —/ E sapeva che non viveva, ma accadeva,/ che le azioni erano impotenti come le stagioni.// Egli era un viaggiatore, che sognava tutto il giorno,/ il suo scopo era diretto ad un orizzonte,/ sentiva che la vita scorreva via dal suo cuore —// E il suo volto era pallido, e brillava di luce,/ come quello dell'uomo che, venendo dalla montagna,/ vide Dio faccia a faccia».

di condurre un'esistenza passiva. Il trovatore viaggia verso un orizzonte, ma prima di poterlo raggiungere deve 'morire': solo tramite la morte, ovvero l'ascesi completa, egli può finalmente sentirsi come colui (Mosé) che ha visto Dio faccia a faccia (Esodo 34:29)<sup>41</sup>.

Questa tendenza all'ascesi ricorre in altre liriche di entrambe le raccolte:

... bij het grijzen van de schemering  
Breek ik mijn brood en vouw ik mijn handen, die  
Al rijk en vol zijn van een enkel ding —

Het huis is ruischend van een melodie,  
Wanneer ik bid en om mijn hoofd een kring  
Van cirkelende zilvren lichten zie<sup>42</sup>.

(*De heilige*, vss. 9-14)

In molte di esse il raggiungimento della perfezione nella ascesi viene addirittura visto come identificazione nelle sofferenze di Cristo:

Zie, als een doornenkroon was om mijn slapen,  
En als een donker kruis boven mijn schouder<sup>43</sup>.

(*Boehme*, vss. 13-14)

Qui Nijhoff sembra voler significare che solo tramite l'identificazione con Cristo (la morte e la rinascita in lui) è possibile che all'uomo sia rivelato il mistero della natura e che il dualismo ad essa intrinseco venga superato.

<sup>41</sup> Questo percorso ricorda da vicino quello dei tre stadi dell'esistenza che Kierkegaard espone in *Stadi sul cammino della vita* (1845) e *Timore e tremore* (1843). Il protagonista abbandona la fase dell'esistenza puramente estetica e, tramite una scelta ben precisa, passa allo stadio etico (l'azione). Infine, dopo essersi reso conto dei limiti legati a questa scelta, compie il 'salto' nella religione.

<sup>42</sup> «...All'imbrunire/ io spezzo il pane e congiungo le mani, che/ già di una cosa sola son ricche e piene —// La casa è piena del mormorio di una melodia,/ quando prego e vedo intorno alla mia testa un cerchio/ di luci d'argento che girano».

<sup>43</sup> «Vedi, c'era come una corona di spine intorno alle mie tempie,/ e sulla spalla come una croce scura».

In 'Liedje', all'identificazione con le sofferenze di Cristo viene unito il motivo dell'albero della vita, della croce fiorita dell'iconografia cristiana, motivo in seguito assunto in ambito mistico-gnostico dalla setta esoterica dei Rosacroce:

Er staat in mijn hart een boompje gegroeid,  
De wortels zijn bloedig rood.  
Maar de bloesems zijn, als het boompje bloeit  
Sneeuwwit langs de tengere loot<sup>44</sup>.

(vss. 1-4)

Nell'ultima quartina, poi, la sofferenza alla croce, il sacrificio del sangue di Cristo, ha come conseguenza paradossale l'innocenza candida, come si legge in Isaia 1:18: 'Anche se i vostri peccati fossero come scarlatto, diventeranno bianchi come neve. Se fossero rossi come porpora, diventeranno come lana'.

En van de liefde verbleekt het rood  
Tot de smetteloosheid van het kind —  
Er is een zuiverheid van den dood  
Die reeds in het leven begint<sup>45</sup>.

(vss. 9-12)

In 'De kloosterling' viene riproposta l'immagine dell'albero della croce, che qui si trasforma in vite, la cui essenza vivificante è il sangue del monaco:

O wonden, o bloei Gods! Mij is in het bloed  
Één uwer ranken dringend en uitlopend,  
Die, als uw lente eenmaal mijn zijden opent,  
In duizend bloemen mij uitbreken doet —<sup>46</sup>

(vss. 5-8)

<sup>44</sup> «Nel mio cuore è cresciuto un alberello,/ le radici sono rosso sangue,/ ma i fiori, quando l'alberello fiorisce/ sono bianchi come neve sull'esile germoglio».

<sup>45</sup> «E il rosso dell'amore sbiadisce/ fino alla purezza del bambino./ C'è una purezza della morte/ che comincia già nella vita».

Il motivo della compresenza di vita e morte è tipico dello gnosticismo.

<sup>46</sup> «O ferite, o fioritura di Dio! Io ho nel sangue/ uno dei tuoi tralci che preme e germoglia,/ che, quando la tua primavera apre una volta i miei fianchi,/ mi fa sbocciare in mille fiori».

La lirica si conclude con l'identificazione tra il monaco e il Cristo crocifisso, in cui le ferite non sono viste come simbolo di sofferenza, anzi, vengono sostituite da fiori, giacinti e rose, forse con un riferimento alla rinascita dopo la morte:

Een vreemdeling stond in den tuin en groette.  
Hij nam mijn hand en voerde me als een knaap  
Over het grasveld naar 't begroeid prieël,

Hij sprak: 'Wij zijn één overbloeid geheel,  
Ik zie mijn hyacinten om uw slaap  
En rozen in uw handen en uw voeten'<sup>47</sup>

(vss. 9-14).

Oltre alla tendenza all'asceti, in molte liriche ricorre anche il desiderio della morte, vista come abbandono ultimo dell'azione umana nel mondo e unico mezzo per raggiungere la salvezza:

<sup>47</sup> «Uno straniero stava nel giardino e mi salutò./ Mi prese per mano e mi condusse come un bambino/ sul prato verso il pergolato, // egli disse: 'Noi siamo un insieme fiorito,/ io vedo i miei giacinti intorno alle tue tempie/ e le rose nelle tue mani e nei tuoi piedi». Questa simbologia potrebbe anche richiamare quella dei rosacroci. La setta esoterica dei Rosacroce, nata in Germania all'inizio del '400 e diffusasi poi in Francia, Paesi Bassi, e Inghilterra, promuoveva un tipo di conoscenza (o 'gnosi') dei simboli del divino, che consentiva un graduale perfezionamento dell'uomo attraverso nove gradi d'iniziazione. A queste teorie non era estraneo lo stesso Boehme (protagonista dell'omonima lirica di *De Wandelaar*): l'aspirazione ad innalzarsi al divino identificandosi completamente con il Cristo crocifisso e rinnovando così il suo sacrificio (cfr. *De heilige* e *Boehme*) è una concezione tipica dello gnosticismo, che porta alle estreme conseguenze l'imitatio Christi ortodossa, negando in pratica l'unicità e l'irripetibilità del sacrificio del Redentore. La simbologia dei rosacroci fu in seguito, nel corso del XVIII secolo, adottata dalla massoneria. Nello specifico, la rosa sulla croce è simbolo di carità cristiana e appartiene al diciottesimo grado massonico. È, in pratica, l'amore che nasce dall'accettazione della croce rigeneratrice. Cfr. M. Saunier, *La leggenda dei simboli filosofici, religiosi e massonici*, Roma 1988, pagg. 223-239. Senza voler ipotizzare l'eventuale appartenenza di Nijhoff alla massoneria, basti pensare che le dottrine della Rosacroce compaiono più o meno esplicitamente nelle opere di vari scrittori 'romantici' come J.K. Huysmans, Anatole France, J. Péladan, J. Delville (i primi due sicuramente familiari a Nijhoff).

God van de liefde, hoor mij aan:  
De dood — ach — moge tot mij gaan  
Haastiglijk —<sup>48</sup>

(*Rondeel*, vss. 1-3)

Toch hebben wij uw harde daden lief,  
Vader, omdat ons leven doodgaan moet,  
Vóór zich ons bleek gelaat in 't licht verhief<sup>49</sup>.

(*Middag*, vss. 12-14)

Una di queste liriche, 'Het derde land', ha dato spunto a parecchie discussioni tra i critici:

Zingend en zonder herinnering  
Ging ik uit het eerste land vandaan,  
Zingend en zonder herinnering

Ben ik het tweede land ingegaan,  
o God, ik wist niet waarheen ik ging  
Toen ik dit land ben ingegaan.

O God, ik wist niet waarheen ik ging  
Maar laat mij uit dit land vandaan,  
o laat mij zonder herinnering

En zingend het derde land ingaan<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> «Dio dell'amore, ascoltami:/ la morte — ahimé — possa colpirmi/ al più presto».

<sup>49</sup> «Eppure amiamo le tue azioni severe,/ o padre, giacché la vita deve morire,/ prima che il nostro volto pallido s'innalzi nella luce». Questo motivo dell'amore di Dio legato alla morte è frequente nella letteratura rinascimentale, dove spesso morire viene inteso come essere amati dagli dei. La visione estatica implica un'iniziazione con la morte. La teoria platonica dell'amore è così allo stesso tempo una filosofia della morte, concependo cioè la morte quale unione con Dio attraverso l'amore. Vedi E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londra, 1958, cap. X *Amor as a God of Death*. Questi riferimenti alle teorie platoniche si riallacciano allo gnosticismo che pervade gran parte dell'opera di Nijhoff.

<sup>50</sup> «Cantando e senza ricordi/ uscii dal primo paese,/ cantando e senza ricordi// entrai nel secondo paese,/ oh Dio, non sapevo dove andavo/ quando entrai in questo paese.// Oh Dio, non sapevo dove andavo/ ma fà che io esca da questo paese,/ oh, fà che senza ricordi// e cantando io entri nel terzo paese».



A questi tre paesi sono state date le interpretazioni più diverse. Schrijvers sostiene che si tratti di un viaggio attraverso mondi differenti: «Il primo mondo della realtà concreta; solo chi riesce a morire ad esso può entrare nel secondo mondo dell'immaginazione, che, attraverso la seconda 'vera e propria morte' passa al di là in un terzo mondo trascendente»<sup>51</sup>.

Dorleijn, invece, collega il significato di questa lirica alle concezioni poetiche di Nijhoff, in particolare al rapporto tra la realtà che ci circonda, il poeta e la poesia nella sua 'autonomia'. Le tre posizioni per lui sono, dunque: «motivo/esperienza (primo paese), posizione intermedia del soggetto lirico (secondo paese), l'auspicato ordine più alto della poesia (terzo paese). Questo terzo paese della dimensione metafisica è raggiungibile solo 'cantando', cioè per mezzo della poesia»<sup>52</sup>.

Questa interpretazione dei tre paesi come fasi successive del processo creativo è, a mio avviso, oltre che riduttiva, del tutto infondata: l'unico elemento a favore sarebbe quel verbo 'zingend' (cantando), che però si riferisce a tutti i paesi e non soltanto al terzo.

Secondo Vis, poi, il primo paese rappresenterebbe la condizione prenatale, il secondo la vita su questa terra, da cui l'io vuole essere liberato, e il terzo sarebbe la 'terra promessa', interpretabile in vari modi<sup>53</sup>.

A mio avviso, però, l'interpretazione più convincente è quella (condivisa anche da Spillebeen) che identifica i tre paesi rispettivamente con l'infanzia, la maturità e la morte<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> «De eerste wereld van de concrete werkelijkheid; alleen wie daaruit weet weg te sterven, kan de tweede wereld van de verbeelding binnengaan, die door de tweede 'eigenlijke' dood overgaat in een derde, transcendente wereld aan gene zijde». In P.H. Schrijvers, *Over de dromer M. Nijhoff*, in «Literatuur» 1, 1984, pag. 39.

<sup>52</sup> «Aanleiding/ervaring (eerste land), tussenpositie van het dichterlijk subject (tweede land), de gewenste hogere orde van het gedicht (derde land). Dit 'derde land' van het metafysische is alleen 'zingend', dus alleen door middel van het dichten te bereiken.» In G.J. Dorleijn, *op. cit.*, pag. 20.

<sup>53</sup> G.J. Vis, *op. cit.*, pag. 74.

<sup>54</sup> W. Spillebeen, *op. cit.*, pag. 74. Anche per E.C. Britz il terzo paese indica semplicemente la morte. In *Roosdorings*, in «Tydskrif vir letterkunde», 16, 1978, 2, pag. 25.

Infatti, quella che è stata definita la 'mistica' di Nijhoff si esprime spesso nella volontà di morire.

Anche in 'Het schip' l'esistenza umana è vista come un viaggio 'strano' ed 'estraneo'<sup>55</sup>, che l'uomo compie quasi passivamente e di cui viene considerata soprattutto la destinazione, cioè il paradiso, una situazione ideale di approdo, forse proprio in quel famoso terzo paese:

Het leven is een vreemde reis,  
Ons hart een donker ding —

Ik weet dat ik niet veilig reis  
Als niet de witte vreemdeling  
Voor de boot uit naar 't paradijs  
Over het water ging —<sup>56</sup>.

(vss. 7-12)

Affinché ciò si verifichi, però, c'è bisogno di una guida, di quel 'bianco straniero' (una chiara allusione a Cristo) che deve compiere un miracolo per rendere sicuro il viaggio. Nonostante ciò, le cose per l'io non procedono in questa direzione. Egli non riesce ad abbandonare il 'terreno', a fare quel salto rifugiandosi in un altro mondo, soprattutto perché la sua anima non riesce a distaccarsene. Restando in questa condizione, l'io sente tutta la drammaticità della scelta che non riesce a compiere:

— Waarom tot onnaardsche  
Droomen gewekt  
Zonder opwaartsche  
Ziel die trekt?<sup>57</sup>.

(vss. 17-20)

Anche in 'Twee reddeloozen' Nijhoff esprime lo stesso senso

<sup>55</sup> La parola 'vreemd' ha entrambi i significati.

<sup>56</sup> «La vita è un viaggio strano,/ il nostro cuore una cosa oscura./ Io so che non viaggio sicura/ se il bianco straniero/ non fosse andato sull'acqua/ davanti alla barca verso il paradiso».

<sup>57</sup> «— Perché destato/ a sogni ultraterreni/ senza un'anima/ che spinga verso l'alto?»

di disperazione:

In mijn hoge verlichte venster  
Tussen schoorstone' en torenklokken  
Heb ik tegenover den hemel  
Een eenzame voorpost betrokken.

In alles te kort geschoten,  
Staar ik bij het raam op de stad  
En vraag: was ik groter geworden  
Wanneer ik had liefgehad?<sup>58</sup>

(vss. 9-16)

A questo punto l'io si accorge, a causa del suo volontario isolamento, di non avere mai amato; di non avere mai agito nella realtà, ma di essere sempre restato nella sua posizione intermedia al di sopra della terra e di fronte al cielo<sup>59</sup>.

Questa indecisione, così ricorrente nelle due raccolte, sembra non essere destinata a risolversi. Tuttavia, nell'ultima sezione di *Vormen*, dal titolo 'Kerstnacht', arriva il

<sup>58</sup> «Nella mia alta finestra illuminata/ tra comignoli e campanili/ ho montato un solitario avamposto/ di fronte al cielo.// Venuto meno a tutto/ guardo la città da vicino alla finestra/ e chiedo: sarei diventato più grande/ se avessi amato?»

<sup>59</sup> Anche nella sua concezione dell'attività poetica Nijhoff esprime questa necessità di agire nella realtà e di prendere spunto dalle cose che ci circondano. Egli sembra preferire il 'minor poet', che cerca la felicità su questa terra, al 'grote dichter' (grande poeta), che invece desidera ardentemente ciò che è al di sopra o fuori dal mondo. Così leggiamo in *Kleine prélude van Ravel*: «Ik heb respect voor den tzigaan/ Die met zo'n kunst ons hart ontroert/ Dat hij ons, uit onszelf vandaan,/ Naar een geheim ontvoert;// Maar méér nog voor den virtuoso/ Die, waar hij aanraakt, musiceert,/ Die wat hard is en levenloos/ Tot instrument verkeert.// Hij hoort muziek in elk ding Gods,/ Niets werpt hij als waardeloos terzij;/ Zo steeg eens water uit een rots,/ En 't menschenkind uit klei.// De dichter hoort in ieder woord/ Geboorten van literatuur:/ Wie oor heeft om te horen hoort/ Muziek in de natuur». («Io rispetto lo zigano,/ che con una tale arte commuove il nostro cuore/ che, facendoci uscire da noi stessi,/ ci rapisce verso un segreto.// Ma ancora di più il virtuoso/ che fa musica di tutto ciò che tocca,/ che trasforma in strumento/ ciò che è duro e senza vita.// Egli sente musica in ogni cosa di Dio,/ non mette da parte niente come privo di valore;/ così una volta uscì l'acqua da una roccia/ e l'uomo dall'argilla.// Il poeta sente in ogni parola/ inizi di letteratura:/ chi ha orecchie per sentire sente/ la musica nella natura»).

momento della scelta. Nijhoff propone una soluzione, una sintesi di questa concezione dualistica che risulta indubbiamente forzata: «Nijhoff ha messo questo poemetto in forma dialogica alla fine di *Vormen* come soluzione senza dubbio forzata del dualismo antitetico che si è costruito. L'uomo e la terra sono al centro. Gesù bambino si incarna sulla terra come uomo. E nello stesso tempo sublima la terra»<sup>60</sup>.

L'io, infatti, finora ha solo sperato di potersi elevare, ma senza 'un'anima che spinga verso l'alto', per questo la sua esistenza è sterile e come 'stagnante'.

Con la venuta di Cristo sulla terra, invece, il 'Verbo diventa carne' (Giovanni 1:14), il divino scende ad innalzare l'umano. I protagonisti di questo poemetto, il cappellano, la donna e il signore di Uytendwael, sono figure molto differenti, che però alla fine riescono, nell'atmosfera idilliaca del Natale, a conciliare (almeno in apparenza) le loro diversità.

I tre si trovano in casa, seduti intorno alla tavola imbandita, in attesa di andare alla messa di mezzanotte. Nel frattempo fuori, sotto la neve, un gruppo di bambini vestiti da Re Magi intonano un canto natalizio e attendono «een stuiver of een koek»<sup>61</sup>.

La prima a prendere la parola è la donna. La sua esistenza è segnata dall'inattività, è passiva, priva di contatti con le persone e con le cose:

De goede vrouw (aan het venster):

In de heldere diepte van sneeuw en maan  
Ligt het ronde stadje — ach, kapelaan,  
Ik woon nu jaren en jaren hierboven  
En leun aan dit venster, en ging geloven

<sup>60</sup> «Nijhoff heeft dit gedialogeerd gedicht aan het slot van *Vormen* geplaatst als een ongetwijfeld geforceerde oplossing van zijn opgeworpen antithetisch dualisme. De mens en de aarde staan er centraal. Het kind Jezus reïncarneert zich op aarde als mens. En tevens sublimeert het de aarde». In W. Spillebeen, *op. cit.*, pag. 114.

<sup>61</sup> «Un soldo o un dolcetto». Questa parte è tradotta quasi letteralmente da 'La messe de minuit', contenuta nella seconda sezione (*Le vieux Paris*) di *Gaspard de la nuit*, una raccolta del poeta francese Aloysius Bertrand (1807-1841).

Daar als mijn vergeten speelgoed lag:  
De huisjes zijn rood en blauw bedakt,  
De boompjes op hun schaduw geplakt,  
De menschen met hun gelijke passen,  
Gekleurde gezichten en stijven jassen,  
Zijn als poppen die kunnen lopen,  
Oogen dicht doen en weer open.  
Ik zag, ze hebben draadjes van binnen —  
Waarvoor, wie zal nog zo'n spel beginnen?  
Een tijdlang heb ik met hen gespeeld,  
Het spel begrepen, en toen, verveeld,  
Het speelgoed lusteloos weggesmeten.  
Sindsdien heb ik hier voor 't raam gezeten —

.....  
Wat zou mij nog de wereld verbazen?  
Sneeuw met kerstmis, een ei met Paschen,  
Een sentiment in oudejaarsnacht —  
Geen einde, geen einde, geen dood die licht —<sup>62</sup>

(vss. 20-38,41-44)

La concezione mistica del cappellano, invece, rispecchia quella tendenza 'gnostica' che abbiamo già riscontrato in altre liriche. Egli afferma, infatti, che la parola umana, la preghiera, può innalzarsi fino ad abbracciare il Logos divino che si incarna:

Zijn vleeschwordend woord, wij omhelzen het  
In ons woordwordend vlees, in ons gebed<sup>63</sup>

(vss. 14-15)

<sup>62</sup> «La buona donna (alla finestra): Nella limpida profondità della neve e della luna/ c'è la cittadina rotonda — ah, cappellano/ io abito qui su da anni e anni/ e mi affaccio da questa finestra, e ho iniziato a credere/ che il piccolo mondo che vedevo/ stesse lì come un giocattolo che avevo dimenticato:/ le cassette hanno tetti rossi e blu,/ gli alberelli sono incollati alla loro ombra,/ le persone con la loro andatura uguale,/ visi colorati e giacche rigide,/ sono come bambole che sanno camminare,/ chiudere e riaprire gli occhi,/ io ho visto che hanno dei fili dentro —/ Perché, chi potrà mai ricominciare un tale gioco?/ Per un po' io ho giocato con loro,/ ho capito il gioco, e poi, annoiato,/ ho buttato via i giocattoli svogliatamente./ Da allora in poi sono stata seduta alla finestra —/...// In cosa potrebbe ancora stupirmi il mondo?/ Neve a Natale, un uovo a Pasqua,/ un sentimento la notte di Capodanno —/ Non c'è mai fine, mai fine, non c'è una morte che ride».

<sup>63</sup> «Il suo verbo che si incarna, noi lo abbracciamo/ nella nostra carne che si fa verbo, nella preghiera».

Il realista, la figura 'terrena' del gruppo, è il nobile signore di Uytendwael, che rimprovera la donna e il cappellano per i loro discorsi, che definisce inutili e insensati, e si alza per dare ai bambini qualcosa da mangiare:

Wat praten jullie abracadabra,  
De kinderen staan hier niet voor de glazen  
Om van de kou op hun vingers te blazen

(Hij neemt een mand met eetwaar van tafel  
en gaat naar het venster)

Zij hebben hun liedje mooi gezongen!<sup>64</sup>

(vss. 96-99)

Con la sua poco convincente semplicità, egli cerca di conciliare il 'cristiano e il pagano', il cielo e la terra; il dualismo di fondo si 'risolve' nella figura di Cristo (come già in 'Satyr en Christofoor'), «Zie den mensch en God treedt U tegemoet» (vs. 11)<sup>65</sup>:

Kinderen, gaat de weg nog naar Rome  
Tusschen vroom Keulen en lachend Parijs?  
Is de wereld soms niet een paradijs!

.....  
'Vrede op aarde' kan Romulus zingen,  
Met zijn hand in één krakeling samen met Remus —<sup>66</sup>

(vss. 110-112,114-115).

Anche secondo Dorleijn, però, la sintesi raggiunta in 'Kerstmacht' è tutt'altro che definitiva: «Il poemetto offre una soluzione al problema centrale di Nijhoff — è troppo bello per

<sup>64</sup> «Il nobile signore: Come parlate difficile,/ i bambini non stanno qui davanti alla finestra/ per soffiarsi sulle mani dal freddo./ (Prende un cestino pieno di cibo dalla tavola e si dirige verso la finestra). Hanno cantato bene la loro canzoncina!»

<sup>65</sup> «Vedi l'uomo e Dio ti viene incontro».

<sup>66</sup> «Bambini, arriva ancora a Roma la strada/ che passa tra la devota Colonia e la ridente Parigi?/ Il mondo a volte non è un paradiso?/.../ 'Pace in terra' può cantare Romolo,/ con la mano nella stessa ciambella insieme a Remo».

essere vero! Risulterà comunque essere una soluzione apparente, poiché nelle sue poesie posteriori e nella sua prosa il dubbio ritorna di nuovo in tutta la sua intensità»<sup>67</sup>. La soluzione è, infatti, esclusivamente etica ed esclude la mistica del cappellano che non viene integrata, pur possedendo una sua profondità. Questa sintesi etico-pratica invece che mistica si discosta, come abbiamo visto, da altre soluzioni precedenti.

Il cammino che il lettore percorre da *De wandelaar* alle ultime poesie di *Vormen*, con un crescendo sempre più intenso, si conclude forse in modo brusco. Ma la concezione quasi 'esistenzialista' che emerge dall'analisi delle due raccolte, sembra esigere soprattutto una scelta, una presa di posizione.

Questa necessità, si diceva, sembra a volte così esasperata da dare l'impressione (non a torto) che non sia tanto importante ciò che si sceglie, ma che venga compiuta una scelta. Si è visto come in *Vormen* vengano proposte soluzioni spesso discordanti.

Eppure non si tratta di una lotta fine a se stessa, ma di un dualismo profondo che necessita di una sintesi. È proprio questo contrasto di fondo presente nella sua opera a rendere valide le sue manifestazioni poetiche.

Non c'è dubbio che la poesia di Nijhoff, espressione originale delle sue conquiste personali, si inserisca prepotentemente nello sviluppo dello spirito umano, al pari di altri autori di fama europea o addirittura mondiale.

I critici sono, sotto questo aspetto, concordi: 'Un poeta del formato di Nijhoff sarebbe diventato un autore di fama mondiale se avesse scritto in francese o in inglese'<sup>68</sup>. Già

<sup>67</sup> «Het gedicht geeft een oplossing voor Nijhoffs kernprobleem — het is te mooi om waar te zijn! Het blijkt dan ook een schijnoplossing, want in zijn latere gedichten en zijn proza komt de twijfel weer in volle hevigheid terug». In G.J. Dorleijn, *op. cit.*, pag. 42.

<sup>68</sup> «Een dichter van Nijhoffs formaat zou... wereld beroemd zijn geworden, als hij in het Frans of het Engels had geschreven». In G. Kamphuis, *Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd*, in Bittremieux e.a., *Martinus Nijhoff*, s.l. 1954, pag. 72.

all'interno della letteratura nederlandese, infatti, egli occupa un posto privilegiato: «Il secolo che noi chiamiamo ventesimo è formato (ancora oggi) da tre secoli: il periodo fino alla Prima Guerra mondiale, il periodo tra le due guerre mondiali e il nostro. Il periodo tra le due guerre è il nostro secolo scorso, e dei poeti di quel secolo solo a Nijhoff si addice l'appellativo di 'testatore'. Noi citiamo i suoi versi. Riscriviamo le sue poesie. Gli altri poeti sono diventati storia, forse perché volevano scrivere troppo per l'eternità»<sup>69</sup>.

La sua poesia è diventata un 'classico', nel senso che egli stesso attribuiva a questa parola, e cioè un'opera 'genoegzaam variabel, plooibaar, allesomvattend en interpreteerbaar', che serva da 'specchio dei sentimenti' alle generazioni future, cosicché «men het nageslacht als de eigenlijke schrijver kan beschouwen»<sup>70</sup>.

Le sue liriche continuano ad appassionare e a far discutere, sfidano il lettore: nonostante le analisi approfondite, abbiamo sempre l'impressione che ci sfugga qualcosa, che ci venga negata la comprensione finale dell'enigma di questa «gereserveerde sphinx»<sup>71</sup>, sia per quanto riguarda le singole poesie, sia per la difficoltà che incontriamo nell'inquadrarlo all'interno della storia letteraria.

Ma è proprio per questa 'polinterpretabilità' che la rende inafferrabile che la poesia di Nijhoff ha potuto mantenere intatta la sua forza e sempre vivo l'interesse dei lettori.

Come scrive Komrij: «Le interpretazioni non hanno

<sup>69</sup> «De eeuw die wij de twintigste noemen bestaat (voorlopig nog) uit drie eeuwen: de tijd tot de Eerste wereldoorlog, de tijd tussen de beide wereldoorlogen, en de onze. Het interbellum is onze vorige eeuw, en van de dichters uit die eeuw komt alleen Nijhoff voor het predikaat 'erflater' in aanmerking — Wij citeren regels van hem. Wij schrijven zijn gedichten opnieuw. De vorige dichters zijn historie geworden, misschien omdat ze te veel voor de eeuwigheid wilden schrijven». In G. Komrij, *Een man kwam de hoek om*, in «de Volkskrant» 22-9-1989.

<sup>70</sup> «Sufficientemente variabile, flessibile, onnicomprensiva e interpretabile» e più oltre: «si può considerare la posterità come il vero scrittore».

<sup>71</sup> 'Sfinge riservata', così M. van der Plas definisce Nijhoff. In *De onmachtige wandelaar. Rond Nijhoffs twee eerste gedichtenbundels*, in «Roeping», 28, 1951-52, pag. 341.

potuto guastare la tensione che le è propria. Le indicazioni non hanno distrutto la certezza. Celebriamo, dunque, la vittoria del poeta sui commentatori; della scrittura sugli scribi»<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> «De interpretaties hebben de spanning ervan niet kunnen bederven. De stelligheid hebben de aanduidingen niet vernietigd. Laat ons de overwinning viere van de dichter op de tekstuitleggers; van de schrift op de schriftgeleerden.» In G. Komrij, *op. cit.*

IL PENDOLO DELLA STORIA:  
IL LINGUAGGIO SIMBOLICO DELLA RACCOLTA  
'FLUG-ODEN'

di  
ELISABETTA BELLACCI  
Firenze

Erich Arendt è uno dei più significativi poeti contemporanei tedeschi, il cui messaggio si inserisce nella storia del paesaggio lirico della ex RDT. La sua parola poetica ha avuto, infatti, una grande eco nella più giovane generazione di lirici della ex Germania orientale: Heinz Czechowski, Adolf Endler, Bernd Jentzsch, Karl Mickel, Elke Erb, Sarah Kirsch. Non è un caso che alcuni di loro siano gli autori delle prime recensioni e che, in particolare, Heinz Czechowski sia il curatore di *Aus fünf Jahrzehnten* (Da cinque decenni), la più ampia antologia di Arendt apparsa nel 1968 nella RDT. La sua vasta opera, tuttavia, resta finora scarsamente analizzata e mai tradotta. La critica esistente appare frammentaria: si tratta, per lo più, di prefazioni o postfazioni alle sue raccolte poetiche, recensioni e brevi contributi apparsi in Germania, spesso reverenti omaggi dedicati al poeta che con poche parole delineano la sua produzione poetica, definita, talora in modo sbrigativo, oscura.

Erich Arendt nasce nel 1903 a Neuruppin, nel Brandeburgo. I suoi studi sono indirizzati all'insegnamento, ma il suo primo inserimento nel mondo del lavoro avviene come impiegato di banca. Insoddisfatto si fa licenziare e si dedica alla pittura di scenografie teatrali. Lavora anche come giornalista della «Märkische Zeitung» scrivendo articoli soprattutto a carattere locale. Nel 1926 si trasferisce a Berlino dove ha un'importante esperienza didattica in una scuola speri-

mentale del quartiere operaio di Neukölln. Nello stesso anno vengono pubblicate nella rivista «Der Sturm», diretta da Herwarth Walden, alcune poesie molto affini alla sensibilità e alle tortuosità linguistiche dell'Espressionismo. È questo il periodo che segna l'inizio della sua «poetica della parola totale» — per ricordare la felice espressione del critico Gregor Laschen. Il procedimento compositivo di questi anni che caratterizza soprattutto la lirica della maturità, concentra spesso il verso in poche parole, quasi sempre in posizione isolata, per accentuarne l'essenzialità, creando un complesso dinamismo verbale. Sempre nel 1926 Arendt entra a far parte del Partito Comunista (KPD) attraverso la conoscenza del poeta Johannes R. Becher, e nel 1928 della «Lega degli scrittori proletario-rivoluzionari della Germania» (BPRS) senza mai conformarsi del tutto ai canoni della rivista «Die Linkskurve» — pubblicazione ufficiale del pensiero politico della Lega. Nel marzo 1933, in seguito alle persecuzioni e agli arresti dei comunisti, Arendt abbandona la Germania e fugge in Svizzera. L'anno successivo parte per Maiorca dove rimane fino alla guerra civile di Spagna. A Barcellona si unisce alla ventisettesima divisione catalana «Carlos Marx» svolgendo un'attività didattica, insegnando cioè ai combattenti del fronte. Esplicito è il messaggio politico della lirica dell'esilio di cui si nota una distensione formale. Dalla violenza delle immagini che esprimono una ferma condanna del fascismo, emerge un senso profondamente pessimistico destinato a imprimersi nelle stagioni poetiche di Arendt. Subito dopo la sconfitta dei repubblicani, il poeta fugge in Francia, costretto a vivere in campi di internamento. Raggiunge la Colombia solo nel 1942 poiché per un certo periodo gli Inglesi lo internano prima a Curaçao poi a Trinidad. In esilio riprende molto attivamente la sua collaborazione con organizzazioni antifasciste. Nel 1950 Arendt lascia il continente americano e raggiunge l'Europa stabilendosi nella RDT. Nel 1951 pubblica la sua prima raccolta *Trug doch die Nacht den Albatros* (Eppure la notte portò l'albatro) e nell'anno successivo il volume *Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes* (Ballate di brezza. Poesie della guerra civile spagnola) seguito da *Tolù. Gedichte aus Kolumbien* (Tolù.

Poesie colombiane) (1956). Per queste prime opere riceve un premio nazionale. Negli anni successivi, accanto alla sua attività poetica — nel 1959 appare il volume *Flug-Oden* (Odi sul volo) — riprende a tradurre poeti spagnoli e sudamericani conseguendo un premio importante. Frutto di alcuni viaggi intrapresi fra la metà degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta nelle isole del Mediterraneo e della Grecia, sono alcuni saggi sul suggestivo paesaggio incontrato: *Inseln des Mittelmeeres* (Isole del Mediterraneo) (1959), *Griechische Inselwelt* (Mondo insulare greco) (1962), *Säule Kubus Gesicht* (Colonna cubo volto) (1966) e il volume di liriche *Ägäis* (Egeo) (1967). L'anno precedente gli veniva conferito il premio «Johannes R. Becher». Membro del PEN-Zentrum dal 1969 viene accolto anche nell'Accademia delle arti della RDT. Gli anni Settanta vedono la pubblicazione di *Feuerhalm* (Stelo di fuoco) (1973), *Memento und Bild* (Memento e immagine) (1976) e *Zeitsaum* (L'orlo del tempo) (1978). *Entgrenzen* (Sconfinare) (1981) è l'ultima raccolta poetica pubblicata in vita. Arendt muore nel 1984 a Berlino Est.

Il messaggio poetico di Erich Arendt<sup>1</sup> si configura essenzialmente come una «storiografia dalla parte del dolore, della sofferenza»<sup>2</sup>.

Nell'opera di Arendt si scopre, infatti, un vivissimo senso della storia, che si cela anche in quelle poesie caratterizzate da un desiderio di sconfinamento nello spazio e nel tempo — la raccolta *Flug-Oden* — oppure da una migrazione ideale nel mondo greco — il volume *Ägäis*.

L'«occhio ribelle del poeta» — per richiamare le parole di Saint-John Perse citate dallo stesso Arendt — deve pene-

<sup>1</sup> Per le sue stagioni liriche ci limitiamo, per motivi di spazio, a ricordare l'ampia monografia apparsa nella rivista «Text+Kritik» (fascicolo 82/83, luglio 1984), il saggio di W. Emmerich, *Erich Arendt*, in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), München, ed. Text und Kritik, 1984, pp. 144-165, entrambi con documentate bibliografie; in lingua italiana V. Vivarelli, *Erich Arendt (1903-1984): Il paesaggio poetico come storia pietrificata*, in «L'albero», 1983, estratto dal fascicolo XXXVII, n. 70, pp. 27-59.

<sup>2</sup> G. Laschen, *Gespräch mit Erich Arendt*, in «Deutsche Bücher», a. VI (1976), n. 2, p. 93.

trare nei meandri oscuri della storia. La poesia deve divenire testimone di quanto vi è di inumano nei tempi e con la sua denuncia rappresentare la «ribellione vivente contro tutto ciò che degrada la vita»<sup>3</sup>. La parola poetica di Arendt esprime l'ostinata ricerca di una dimensione umana che nel sanguinoso corso della storia appare prevalentemente in una prospettiva utopica.

I versi giovanili, che non hanno tuttavia questo senso della storia, rivelano un primo messaggio politico e sociale, pur nelle contorsioni formali. I contenuti — spesso riferimenti a fatti politici del proprio tempo — vengono ricreati in primo luogo nella forma attraverso la coniazione della «parola totale».

Nella lirica dell'esilio si manifesta la sensibilità di Arendt verso la realtà sociale, cui allude spesso la forza distruttiva del paesaggio. La violenza degli stimoli esterni (la luce abbagliante, il suo riverbero, la vampa opprimente) è spesso una velata allusione alla drammatica condizione degli abitanti. La sanguinosa e putrescente sfera sociale suggerisce al poeta la visione di una storia orrida nella sua richiesta di sacrificio di cui appare simbolo l'immagine «Des Himmels weißer Leib liegt droben ausgeweidet».

L'impegno politico di Arendt si intensifica nelle poesie sulla guerra civile di Spagna, che egli conosce da combattente. La forza tragica di questa stagione poetica è accentuata dal contrasto tra il delirio dei contenuti e l'equilibrio formale. Per la prima volta però si dischiude uno spazio quasi utopico contrapposto agli orrori del presente. Tale spazio emerge nel mondo ingenuo e idilliaco della vita agreste che quello stesso paesaggio spagnolo devastato riesce ancora a evocare.

Nell'esilio in Colombia Arendt continua a comporre, con un'acuta osservazione critica della realtà sociale, poesie in cui è esplicita la simpatia politica verso gli oppressi della storia. La lirica di questi anni esprime, infatti, una viva partecipazione ai problemi del paese, trasposti nelle immagini

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 94.

di un paesaggio ostile, riarso dalla vampa oppure minaccioso nell'intrico della vegetazione<sup>4</sup>.

Le rare aperture verso una visione utopica del mondo, riscoperto come paesaggio umano e nella sua misura umana, vengono ricercate nella storia stessa, nel radicale sovvertimento di una realtà spietata. La promessa di un nuovo orizzonte che celebri la vita viene salutata nel recente stato socialista tedesco che Arendt incontra nel 1950 («*Wolken des Friedens, / der Wahrheit ist. [...] / [...] Europa, / so singe ich / deine Veränderung*»)<sup>5</sup>. In questi versi di *Gruß an Europa* (Saluto all'Europa) un personaggio della storia simboleggia un messaggio pieno di fiducia nell'umano: Lenin, in particolare l'immagine del suo sorriso («*Lenins unsterbliches Lächeln*»)<sup>6</sup>.

La raccolta *Flug-Oden* rappresenta l'opera più complessa ed emblematica dell'intero itinerario poetico di Erich Arendt. Queste poesie che segnano una frattura con le stagioni liriche precedenti, offrono importanti anticipazioni dei motivi che s'intessono nella raccolta *Ägäis*, attinenti, con particolare riguardo, alla concezione della storia.

La tematica viene suggerita dal sottotitolo del volume *Der Mensch inmitten von Zeit und Raum* (L'uomo in mezzo a spazio e tempo): l'uomo nella dimensione sociale e storica, il suo confronto con la storia. Nella sfumatura semantica dell'espressione «*inmitten von Zeit und Raum*», rispetto all'altra possibile scelta linguistica «*in der Mitte von Zeit und Raum*» (al centro di spazio e tempo), si nasconde un'importante allusione: l'uomo non è al centro di spazio e tempo, non li domina, ma la sua esistenza viene fissata entro le coordinate della storia o — per usare un'immagine di Arendt — tra gli artigli della storia<sup>7</sup>.

La lirica delle *Flug-Oden* è espressione di una *Weltan-*

<sup>4</sup> Cfr. le poesie del volume *Tolù. Gedichte aus Kolumbien*, Leipzig, Insel Verlag, 1956.

<sup>5</sup> E. Arendt, *Trug doch die Nacht den Albatros*, Berlin, Rütten & Loening, 1951, p. 208.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>7</sup> Cfr. G. Laschen, *Gespräch mit Erich Arendt*, cit., p. 94.

*schauung* nata, come afferma il poeta, dal «confronto ideologico con le tendenze teoretiche, le ideologie e i dogmi del nostro tempo [...]»<sup>8</sup>; essa tenta di decifrare il mondo della conoscenza scientifica alla luce delle recenti acquisizioni, costituite dalle teorie di Einstein, al quale è dedicata l'*Elegia IV*, e di Max Plank, in relazione alla reale situazione storica.

La complessa riflessione lirica sull'uomo che accompagna le odi e le elegie sembra concentrarsi in alcuni versi che concludono l'*Ode X*:

Zerstörend ist  
und segnend, Erde,  
Erderschütternder  
dein Mensch<sup>9</sup>.

Queste parole racchiudono l'essenza e la tensione su cui si fonda l'intera raccolta: celebrazione innica delle forze creative dell'uomo e lutto per le sue potenzialità inutilizzate, per il processo di autodistruzione dovuto all'abuso delle sue conoscenze e attestato dalle recenti catastrofi storiche.

Nella lirica si dischiude la visione di un mondo che, se da una parte manifesta i segni di una concreta emancipazione, dall'altra rivela l'aspetto disumano e distruttivo del suo processo evolutivo.

Questo contrasto di dolore e utopia si riflette in primo luogo nello stile delle *Flug-Oden*, nell'intreccio di lamento elegiaco e di un tono celebrativo e solenne nelle odi. La complessità dell'argomento che il sottotitolo annuncia costringe Arendt ad abbandonare la poetica della «parola totale»<sup>10</sup>, la concezione di una poesia che si costruisce sulla forza visiva e acustica e sul dinamismo di parole singole, quale scopriamo nei versi giovanili. La solennità della riflessione di Arendt richiede l'espansione di un materiale linguistico che

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>9</sup> Erich Arendt, *Flug-Oden. Der Mensch inmitten von Zeit und Raum*, Leipzig, Insel Verlag, 1959, p. 87; d'ora innanzi citato con la sigla FO, seguita in cifre arabe dal numero della pagina.

<sup>10</sup> *Poetik des Total-Worts. Zu den Gedichten Erich Arendts* è il titolo di un saggio di Gregor Laschen, contenuto in *Lyrik in der DDR*, Frankfurt a. M., Athenäum Verlag, 1971.

si articoli nell'unità più ampia della frase e il recupero di forme liriche classiche.

Secondo Czechowski la struttura sintattica e strofica delle *Flug-Oden* eredita «la tradizione tedesca delle odi»<sup>11</sup>. Dal punto di vista formale si nota infatti una profonda affinità con il tracciato stilistico di Klopstock e soprattutto di Hölderlin<sup>12</sup>. Di questo poeta, in particolare, Arendt continuerà a inserire singoli versi nei testi poetici delle opere successive.

Le complesse costruzioni sintattiche, interrotte da bruchi incisi, si intersecano senza rispettare il fluire logico dei periodi. Gli ampi archi sintattici si arricchiscono di inserzioni linguistiche che provocano arresti improvvisi e inversioni repentine nella ossatura delle strofi. Questa sintassi tortuosa, che è mediata dal tardo stile innico di Hölderlin, intensifica l'ambiguità di un linguaggio lirico sfuggente e cifrato e l'indeterminatezza di metafore impenetrabili.

Il testo poetico si costruisce su una rete di immagini che non hanno solo un valore metaforico come nelle precedenti stagioni poetiche, ma sono espressione di un preciso *Weltbild*. La visione filosofica di Arendt, che si addensa in immagini spesso oscure, trova il suo supporto ideale in una sintassi che privilegia le inversioni nell'unità della frase e la sospensione dei legami sintattici nell'intarsio dei periodi.

Arendt non solo ha confermato l'importanza di Hölderlin come modello stilistico per questa poesia cosmologica e per la lirica successiva, ma ha riconosciuto l'importanza del surrealismo di Breton e della lettura di Ezra Pound<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> H. Czechowski, postfazione a E. Arendt, *Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte*, Rostock, Hinstorff, 1968, p. 448: «Deutlich bis in den syntaktischen Bereich zeichnet sich die Tradition deutscher Odendichtung ab».

<sup>12</sup> Cfr. R. Bernhardt, *Erich Arendts Poesiekonzeption, ihr Reflex zu Klopstocks Schaffen*, in H.G. Werner (Hg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung*. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Juli 1974, Berlin, 1978, p. 303; V. Vivarelli, «Hölderlin-Motive in den Gedichten von Erich Arendt», in A. Chiarloni, G. Sartori, F. Cambi (Hg.), *Die Literatur der DDR 1976-1986. Akten der Internationalen Konferenz, Pisa, Mai 1987*, Pisa, Giardini, 1988, pp. 253 sgg.

<sup>13</sup> Cfr. A. Roscher, *Verstehen und Verständlichkeit. Gespräch mit Erich Arendt*, in «Neue Deutsche Literatur», a. XXI (1973), n. 4, p. 125.



Queste odi rappresentano una penetrazione nello spazio e nel tempo della storia, un «volo», cui sembra alludere uno dei molteplici significati del titolo, attraverso i tempi, nel processo evolutivo del cosmo e nello sviluppo sociale e politico dell'umanità. Questo percorso a ritroso conduce agli albori dell'universo, a tempi cui era ignota la presenza dell'uomo e la dimensione temporale. L'*Ode I* si apre infatti con l'immagine di uno spazio cosmico informe («gesichtlos») e impenetrabile nella sua pietrosità e nella desolazione:

Erdenkahl,  
wie es dich anweht! stumm  
aus dem tiefen Alter der Welt: gesichtlos,  
ein Denken, öde,  
von Fels und mondleerer Flut!  
Und vor dem hartbeflügelten Licht,  
undurchdringbare Himmel mauern,  
die Weltenwooge von Stein: Du  
Zeitenloses: starres  
Grauen! wo nie ein Mensch  
seine Stunde litt  
noch auf sah einer, hoffend.  
(FO, 5)

In questo gelido vuoto la nascita della terra viene annunciata da atmosfere aurorali in cui si distingue una lunga serie di immagini metaforiche che richiamano un'armonica unità originaria<sup>14</sup>.

Queste odi celebrano l'impulso dell'uomo a divenire soggetto, ad affermarsi nel «rigido orrore» dell'assenza del tempo. Il destarsi della coscienza e la nascita graduale della conoscenza sono rivelate, ad esempio, nella metafora dell'«alba», che possiede un fascino mitico nel particolare del «leggero colpo di malleolo»:

Fluggeborener, aber  
waren nicht, die Frühe  
weckte mit leisem Knöchelschlag,

<sup>14</sup> FO, 6-7.

erinnre, die augenglänzenden Himmel  
um dich? [...]  
(FO, 6)

L'uomo, sin dall'inizio della sua esistenza sulla terra, è «nato al volo»; nel suo impulso ad affermarsi come coscienza e a sviluppare le proprie forze creative nell'informe viene rappresentato come una figura in volo, come «Fliegender» (FO, 7).

L'immagine del volo che dà il titolo all'intero ciclo, simboleggia lo *streben* dell'uomo a compiere i primi passi di un lungo processo evolutivo non privo di fallimenti. L'evoluzione dell'umanità viene ripercorsa così alla luce del mito di Icaro: l'esperienza del volo allude alle possibilità prometeiche dell'uomo e, al tempo stesso, il motivo della caduta rivela i rischi e i pericoli delle sue imprese, l'autodistruzione che si annida nelle sue stesse conquiste. Il *pathos* di questa lirica è stato infatti definito dal critico Czechowski «icario-prometeico»<sup>15</sup>: ad esso corrisponde il tono innico delle odi che trapassa spesso in un mesto coro elegiaco.

Nella *Ode II* e nella *Ode III*, dedicate a Saint-Exupéry, il volo rappresenta anche lo sconfinamento nello spazio e nel tempo e l'anelito dell'uomo a raggiungere l'infinito: «[...] fühlte/ deine Hand die Minute, die unbegrenzte./ in den tiefen Adern/ des Raums?» (FO, 24). Le ardite esperienze dell'aviatore delle Ande «sull'impetrarsi e appassire del tempo» (FO, 13) e il suo tragico destino nei «cieli inaccessibili, incavati/ da notte e tempo» (FO, 23), vengono rivissuti alla luce del mito di Icaro.

Negli spazi cosmici e nei «cieli che si allargano», che nella *Ode I* suscitano «rigido orrore», l'aorgico esercita un'attrazione irresistibile pur nell'assenza dell'esistenza umana:

[...] Äonenferne,  
Echo verwehender Gestirne  
im labyrinthen Ohr, du

<sup>15</sup> H. Czechowski, postfazione a *Aus fünf Jahrzehnten*, cit., p. 452.

hebst deine Maschine: Auf,  
ins schwarze Magnetfeld  
der sich weitenden Himmel!  
Zitternder Vogel, so  
nahm keinen der Flug!  
(FO, 13-14)

Il sintagma «zitternder Vogel», che rivela la trepidazione con cui viene intrapreso il volo, anticipa un'allusione al mito di Icaro che viene evocato nella folle ebbrezza di spingersi verso il sole, il «[...] dio che scaglia la luce»: «Näher doch näher/ dem lichtschießenden Gott!/ tief in die krümmende/ Leere, [...]» (FO, 14-15).

Il volo verso spazi nuovi simboleggia una fuga verso tempi nuovi, il coraggio di mettersi in cammino verso un utopico modello di vita fondato sulla misura umana che viene rappresentato dalla cifra costante del «sorriso» in contrapposizione alle immagini metaforiche della storia.

Questa visione utopica è spesso introdotta da una complessa e contraddittoria simbologia solare. Le metafore auro-rali alludono agli albori dell'umanità o introducono l'utopia di un mondo che si ridesti dai crimini della storia sotto il segno della pace. In tal senso l'aurora può avere un significato affine a quello del volo.

Nella *Ode IX* la luce viene celebrata come simbolo della forza creativa dell'uomo e di un nuovo *ethos* umano che distrugga «il frutto oscuro, il sopore»:

Abfiel  
von der Erde Stirn  
die dunkle Frucht, der Schummer:  
O Schönheit  
ersten Anschauens! Licht  
auf den Schläfen des Alls!  
(FO, 81-82)

Questa prospettiva utopica deve realizzarsi, tuttavia, attraverso il ripensamento del potere distruttivo dell'uomo. Esso è spesso simboleggiato dall'immagine di un'oscurità impenetrabile o dall'ambiguità del mito di Febo-Apollo, in cui il dio dell'astro solare feconda e benedice la terra con

i suoi raggi, ma al tempo stesso la distrugge con la sua vampa. Nella *Ode V* la sua luminosità accecante s'identifica con la morte:

Traf ich dich  
unter den lichtgekrümmten  
grauen Oliven  
[...]  
Sonnengott, roter! Da  
dein Schild, der gleißende, mir  
die Stirn zerbrach,  
des Himmels nackte Schwerter  
mich blendeten, [...]  
[...] (FO, 43)

Nonostante la possibilità di un nuovo orizzonte intravista nelle metafore dell'aurora e del volo e il conseguente ottimismo — in particolare, come vedremo, della *Ode IX* e della *Ode X* — si inseriscono immagini tragiche che si dilatano nelle visioni da incubo di alcune elegie. Il potere distruttivo dei raggi solari evoca nella *Elegie I* la figura di Achille, l'«[...] ira ostinata» del suo arco (FO, 31). Achille, come nella poesia *Stunde Homer* (Ora Omero) del volume *Ägäis*, perde il suo valore eroico e per le imprese belliche diventa il simbolo dell'inizio della storia e del suo senso tragico. Il suo arco sembra infatti annunciare il «potere, insaziabile, vuoto/ della morte» evocando la zolla impregnata di sangue<sup>16</sup>.

Nel ricordo del processo storico dell'uomo, adombrato dalla guerra, il linguaggio si oscura. Persino l'atmosfera aurorale della *Ode I* viene offuscata dalla constatazione che il sorgere dell'esistenza umana è una «fioritura dolorosa» e che la vita è «solitudine» e «caducità». Anche in questa poesia, che celebra l'impulso al «volo», immagini cupe, concentrate talora in densi neologismi, richiamano la tragicità della storia («Schatten/ um Schatten», «die Knochenhäutigen», «[...] blut-/ erstarrter Schrecken», «Totenäcker», «[...] ein von Dunkel/ gefällter Wald»). Alcuni versi delle *Flug-Oden* che denotano la voracità del processo storico, la sua «[...] fame

<sup>16</sup> Cfr. FO, pp. 31-32.

di lupo» (Ä, 92), in particolare, le tetre sineddoche che simboleggiano i suoi crimini («Würgende Hand», «Knochenhand» [FO, 59]) anticipano quella visione tragica del volume *Ägäis*, che Arendt riassume con queste parole: «La storia con la sua continua violenza, con le sue pretese di potere, le mutazioni belliche, non ha dimostrato altro che la sua equivocità. Il suo corso non produce che dubbio, sfiducia. Nei suoi artigli l'individuo impallidisce, muore dissanguato [...]»<sup>17</sup>.

In questa condizione di barbarie «la terra già non si riconosce/ più - e muore» (FO, 56) oppure nella *Ode VI* è rappresentata nel volto di un mostro mitico, la Chimera: «Nachtgewaltig, unseren Blick/ versteinend, hob/ ihr Chimärengesicht die Erde...» (FO, 47).

Nella *Elegie III*, dedicata alla tragedia di Hiroshima il mondo appare nella metafora di un occhio che si chiude accecato dal «[...] chiarore della follia», da un «sole profano», la bomba atomica. La terra, ridotta a un «[...] campo brullo come ardesia» (FO, 61) sotto un cielo che si apre in una tomba («unter dem Grab des Himmels» [FO, 60]), appare dilaniata nelle visioni infernali che si dilatano nell'immagine apocalittica di «[...] un albero/ che strangola angeli» (il tragico "pino" dell'esplosione atomica):

Und, wo der Punkt der Lerche einst,

Jubel in unversehrten Raum, wuchs,  
erdumschattend des Todes  
wehende Säule, ein engel-  
würgender Baum.  
(FO, 60-61)

Nella *Elegie IV* la morte di Albert Einstein sembra coincidere con il processo autodistruttivo di un'umanità che con il sangue ha infranto «la sottile scorza della terra» (FO, 68).

<sup>17</sup> G. Laschen, *Gespräch mit Erich Arendt*, cit., pp. 93-94: «Geschichte hat mit ihrer steten Gewalt, ihren Machtansprüchen, kriegerischen Veränderungen nichts anderes als ihre Fragwürdigkeit bewiesen. Ihr Ablauf gibt nichts anderes als Zweifel, Mißtrauen auf. In ihren Fängen verblaßt, verblutet das Individuum [...]».

Tra le catastrofi storiche, «le ferite non rimarginate» (FO, 69), riecheggia il doloroso nome di Buchenwald che evoca «[...] sabbia e gelido irrigidimento» (ibid.). Il tragico sterminio viene simboleggiato dall'immagine di un monte disboscato, che ha una stretta corrispondenza con la metafora, presente nella *Ode I*, di «un bosco abbattuto/ dall'oscurità»:

[...] Kahlgeschlagen  
sein Berg. Sand und kaltes Erstarren:  
die ungeschlossenen Wunden!  
(Ibid.)

Einstein viene ricordato come un ammonitore, un poeta che «nel poema cosmico dei suoi numeri» (FO, 66) ha raggiunto l'unità tra una visione scientifica e utopica del mondo:

Ein Weiser aber,  
bevor er starb: Er  
hob noch einmal  
seine Hand... und angestrengt  
vor Warnen war der Raum.  
(FO, 65)

L'umanità non ha ascoltato i suoi ammonimenti e ha distrutto l'armonia del «[...] poema cosmico dei suoi numeri», la «melodia» del «[...] violoncello rosso del suo cuore». Nella recente poesia *entrindet* (Senza corteccia) che viene dedicata in occasione del centenario della nascita di Einstein, appartenente alla raccolta *entgrenzen*, la terra con la sua armonica unità diventa una «palla» «abortita» dal ventre della storia. La sua melodia si riduce a una «formula-vuota», «un'equazione di ultimissimo grado/ nel gummifluente speech»<sup>18</sup>.

Nella *Ode VI*, dedicata alla tragedia del ghetto di Varsavia, l'imminente distruzione viene annunciata dall'immagine di un sole vuoto e metallico, un «occhio di ferro» che allude ai bombardamenti. L'eclissi del pensiero che ha provocato un «campo di cadaveri» (FO, 47) viene simboleggiata anche dalla metafora del crepuscolo.

<sup>18</sup> E. Arendt, *entgrenzen. Gedichte*, Berlin, Agora, 1981, p. 38.

Dopo l'annientamento, «dopo la cieca morte/ dei mari [...]» restano le tragiche domande sulla possibilità di una nuova esistenza:

Was wird, o was,  
nach dem blinden Tod  
der Meere und der Stille, die folgt  
ohn Ende und ohne Stern  
und Feste, ohne Mund,  
was wird, was  
noch sein? [...]  
(FO, 55)

La risposta è contenuta in quell'apertura all'utopia su cui si costruisce la seconda parte della ode. La peculiarità di alcune *Flug-Oden* è infatti la loro struttura dialettica che offre la possibilità di un superamento. Essa sembra anticipata dalle metafore «mano del ghetto» e «dita che combattono» (FO, 48) che alludono alla coraggiosa resistenza armata e si contrappongono alle immagini della *Elegie III* «mano strangolatrice» e «mano ossea» della storia. L'atmosfera aurorale accompagna di nuovo la visione utopica di un mondo coltivato a «giardino dell'uomo», in cui si semina la pace sotto il segno di San Francesco di Assisi: «[...] eine Hoffnung/ [...] die Morgenröte in/ des Menschen Garten [...] / [...] Friede säend/ über der Wälder Stille».

Alle tenebre crepuscolari che avvolgono il «campo di cadaveri», e alla morte della luce («starb auf des Menschen Stirn/ das Licht» [FO, 48]) si oppongono il rossore dell'alba («Morgenröte») e la luce simbolica («Licht, Rosenschönheit/ des Himmels» [FO, 50]) che illumina questo sognato «giardino dell'uomo».

L'«Aurora» nella *Ode IX* annuncia il «gesetzlichen Tag», il «giorno stabilito per legge». In tale immagine non vi è soltanto un'allusione al passato rivoluzionario, che viene richiamato dal nome dell'incrociatore che durante la Rivoluzione d'Ottobre dette il segnale alla presa del Palazzo d'Inverno<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. H. Domdey, *Verlust des Geschichtsoptimismus*, in «Text + Kritik», 1984, n. 82-83, p. 89, nota 5.

«Aurora» rimanda anche a Eos, la dea greca del nuovo giorno, che prelude al dischiudersi di «una possibilità/ per l'uomo»:

[...] Aurora  
kündete den gesetzlichen Tag,  
eine Möglichkeit  
dem Menschen.  
(FO, 84)

Nella Ode la speranza in un nuovo «splendore su terraferma e mare [...]» (FO, 82), è possibile per la consapevolezza che «niente è perduto», mentre si attende che l'«impazienza della nostra ora» distrugga il «sopore»:

Glanz über Feste und Meer: Nichts  
ist verloren! Traum, du tätiger:  
Ungeduld unserer Stunde! [...]  
(FO, 82)

Proprio questa impazienza trova espressione nelle immagini «das Abendgewitter» e «ein Donner»:

[...] Und fühlst,  
aufwärts rollend die steilen Stufen  
der Zeit,  
das Abendgewitter, unabwendbar  
den Häuptern ein Donner,  
meeradlerhaft.  
(Ibid.)

Il tempo storico è rappresentato come se fosse disposto in «[...] steilen Stufen/ der Zeit» e il suo corso secondo un movimento che tende verso l'alto («aufwärts rollend [...]»). Il processo della storia viene simboleggiato da metafore di minacciosi fenomeni naturali: «Flut», «Abendgewitter», «Donner».

Le immagini holderliniane del temporale e del fulmine alludono alle intemperie storiche che nel loro aspetto rivoluzionario e catartico («[...] Und zerbrechend/ das steinerne Antlitz,/ jahrtausendalt - o Schmerz/ o Flamme! [...]» [FO, 84])

devono condurre alla rinascita spirituale e sociale, simboleggiata dal «giorno stabilito per legge». Proprio l'aggettivo «gesetzlich» rivela una prima allusione a un patto sociale che stabilisce le leggi di un nuovo *ethos* dando vita al «di» fondato sulla giustizia in opposizione alla «mezzanotte» (ibid.), alla cecità dei tragici meccanismi della storia.

Alla visione del tempo storico come un processo che, pur nella distruttività del suo «flusso» e del «temporale della sera», può tendere verso una dimensione più umana, si contrappone infatti l'immagine pessimistica del «battito del pendolo» («Pendelschlag»).

Questo motivo evoca da vicino i versi della poesia *Die Götter Griechenlands* di Schiller in cui appare la stessa immagine del «battito del pendolo», accostata a una natura lontana dagli dèi:

Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,  
dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere  
die entgötterte Natur!<sup>20</sup>

Il corso della storia, disumano nella ripetitività dei suoi crimini, viene associato nella lirica di Arendt al movimento meccanico e tragicamente uguale del pendolo. La storia diventa un meccanismo il cui battito inesorabile scandisce «con cecità» la morte e «il lutto» (FO, 84).

Nella prosa poetica *Hafenviertel II* (Quartiere del porto II) della raccolta *Memento und Bild* il corso del tempo storico evoca il movimento circolare della noria, senza speranza e privo di senso nel suo aspetto iterativo: «[...] es starb im Sande das Hoffen im Fels und kreist die wasserlos kreist, die Nória der Dürre, drehend den Zirkel Geschichte-»<sup>21</sup>.

Anche nella *Ode IX* troviamo un'immagine, riferita alla storia, che richiama un movimento circolare: «[...] Zirkelschlag/ der Geschichte [...]».

<sup>20</sup> F. Schiller, *Sämtliche Werke* in fünf Bänden. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. Bd. III, München, Winkler Verlag, 1975-83, p. 136.

<sup>21</sup> E. Arendt, *Memento und Bild*. Gedichte, Darmstadt, Agora, 1977, p. 53.

A differenza della metafora della noria, tale movimento presuppone una mano che impugna e ruota il compasso sino a descrivere uno spazio, «una possibilità/ per l'uomo», conquistata attraverso la conoscenza del «lutto» e del «dolore» che tale processo rivoluzionario e catartico comporta<sup>22</sup>.

La tensione utopica, che si esprime anche nell'immagine del temporale, sogna di arrestare il ritmo uniforme della storia, simboleggiato dal pendolo e dalla noria, e di raggiungere una catarsi e un'autorealizzazione dell'umanità in stretto rapporto con la libertà. Questo nuovo corso storico, che nasce dal ripensamento dei misfatti, sogna di costruire una giusta forma di organizzazione sociale fondata su «armonia», «libertà», «giustizia»<sup>23</sup>.

Questa utopia nasconde un'attesa, viva negli anni di ste-sura delle *Flug-Oden*: dopo la morte di Stalin si attende una rottura con il passato oscuro, con la «mezzanotte» della storia. Le *Odi* di Arendt vivono di questa speranza.

Nella *Ode IX* la riabilitazione di una vittima di un errore giudiziario — Jean Calas — per intervento di un singolo («Einer») — Voltaire con lo scritto *Traité sur la Tolérance, à l'Occasion de la Mort de Jean Calas* — cui si allude nell'immagine del pendolo che si arresta e nella successiva cifra del sorriso che «una volta» vinse sulla storia, deve servire da esempio:

Und  
wie der Pendelschlag  
vorm Abgrund stockt,  
sichtbar allen: einmal  
siegte das Lächeln...

Tale episodio, che in questa ode assume un significato simbolico, induce a una riflessione critica anche sul recente passato — sulle vittime della «mezzanotte» del nazismo e dello stalinismo — che diviene il presupposto di un percorso — il volo — verso una ritrovata unità.

<sup>22</sup> Cfr. H. Domdey, *Verlust des Geschichtsoptimismus*, cit., p. 76.

<sup>23</sup> Cfr., in particolare, *Ode VI* (FO, 47), *Elegie IV* (FO, 65), *Ode IX* (FO, 81), *Ode X* (FO, 85).



## ÄSTHETIK UND POLITIK BEIM SPÄTEN BÖLL\*

VON  
ANNA MARIA DELL'AGLI  
Napoli

Wie sehr uns Heinrich Böll fehlt, kann man an der Häufigkeit merken, mit der bei jedem der sich seit einigen Jahren überschlagenden Ereignisse automatisch — wenn auch unausgesprochen — die Frage auftritt: was hätte *er* dazu gesagt?! Daß die Antwort — wäre sie zu vernehmen — unangemessen, parteilich oder gar irritierend klingen könnte, muß gleich in Kauf genommen werden, was aber weder unsere Neugier noch ihre Bedeutung mindert. In einem Gespräch mit Heinrich Vormweg über «Solschenizyn und der Westen» aus dem Jahre 1977 lese ich z.B. Folgendes: «Italien ist wahrscheinlich das wichtigste politische Land in diesem Jahrzehnt oder für einige Jahrzehnte», und Böll fügt hinzu: «... falls die Kommunisten die größte Partei werden, das wird für uns entscheidend sein». Nun weiß ich als Italienerin nicht recht, ob ich lachen oder weinen muß, ob mir nichts anderes übrig bleibt, als demütig zu schweigen, oder ob ich mich darüber freuen darf, daß wenigstens einmal, wenigstens für jemanden, das gegenwärtige Italien ein positives Modell dargestellt hat. Jedenfalls: ich habe den Passus nicht aus Masochismus vorgelesen, weniger noch, um zu beweisen,

---

\* Vortrag, gehalten während der Heinrich-Böll-Woche in Köln am 17.12.1992 unter dem Titel «Politische Gleichungen gehen nicht immer literarisch auf». Eine stark gekürzte Fassung des Beitrags ist im Band «Moral. Ästhetik. Politik. Eine Dokumentation der Veranstaltungen zur Heinrich-Böll-Woche in Dezember 1992» der Heinrich-Böll-Stiftung e. V. 1993 abgedruckt worden.

daß Böll sich geirrt hat, denn von einem Schriftsteller kann man vieles verlangen, nicht aber auch die Sehergabe.

Wichtig finde ich das Zitat, weil es zeigt, wie stark das politische Experiment, das damals bei uns versucht wurde — die Zusammenarbeit von Kommunisten und Christdemokraten in einer Regierung der nationalen Solidarität — viele deutsche Intellektuelle anzog.

Und da dieses Experiment von dem Terrorakt, der dem christdemokratischen Parteipräsidenten Aldo Moro und seiner Eskorte das Leben kostete, 1978 brutal unterbrochen wurde, scheint mir eine *auch* die italienische Perspektive miteinbeziehende Reflexion über das deutsche Terrorismusjahr 1977 nicht nur erlaubt, sondern direkt geboten: so eng gehören die beiden Phänomene chronologisch und ideologisch zusammen; so ähnlich entfaltete sich in beiden Ländern, bei allem Unterschied der Charaktere, die Diskussion um Rechtsstaat und Bürgergarantie.

Am Anfang steht, hier wie da, die Studentenbewegung der späten 60er Jahre, wobei, wie schon von Anderen bemerkt wurde, der Unterschied darin lag, daß man in Italien (wie übrigens auch in Frankreich) für eine *neue* Linke kämpfte, in der Bundesrepublik für die Linke schlechthin.

Bölls Reaktion auf diese halb Europa erschütternde Bewegung ist erstaunlicherweise vorerst schwach. Drückt er in ein paar Essays seine Sympathie den Jungen gegenüber aus, die gegen das System (den autoritären Staat, die parteiliche Presse, die überfüllten Universitäten) protestieren, so nimmt er im erzählerischen Werk kaum Notiz davon, ja, seine Stellungnahme ist noch in *Gruppenbild mit Dame*, wenn auch in ironisch-provokativem Ton, direkt negativ.

Ich zitiere:

«Der Verf.... scheiterte bei weiteren potentiellen Auskunftspersonen schon an deren Haus- bzw. Wohnungstür, wo er mit der Frage begrüßt wurde: 'Sind Sie für oder gegen 68?'. Da der Verf., völlig durchsetzt von den unterschiedlichsten Motivationen, hin und her gerissen zwischen den verschiedensten Sensibilitäten, nicht sofort, jedenfalls nicht beim ersten Mal, begriff, warum er sich für oder gegen ein ganzes Jahr des zwanzigsten Jahrhunderts entscheiden sollte, grübelte er zu lange über dieses Jahr nach und entschied sich schließlich, aus, wie er freimütig gesteht, einem fast habituel-

len Negationsbedürfnis, für die Antwort: 'Dagegen' — und hatte damit jene Türen endgültig für sich zugeschlagen».

Diese Stellungnahme fügt sich im Übrigen genau in den Kontext eines Romans ein, der sich mit dem Geständnis: «Es kann nicht alles geklärt werden» identifizieren läßt und der zum ersten Mal die manichäische Scheidung in Gute und Böse, wie sie noch für den frühen Böll kennzeichnend ist, durch eine Reihe von Zwischenlösungen ersetzt. So kann ein «Machtmensch» wie der alte Gruyten gleichzeitig ein «Grübler» sein, ein Schurke wie Pelzer genau soviel Kriminalität wie Humanität aufweisen, während für eine Nonne, die zur Heiligen wird, sofort eine zweite parat steht, die den Schleier ablegt, um mit dem fiktiven Verfasser des Buches fröhlich zusammenzuleben.

Was den wirklichen Verfasser, Heinrich Böll, betrifft, so liegt die Vermutung nahe, daß er sich diesmal den Luxus gegönnt hat, alle Widersprüche der Geschichte und des eigenen Ichs vorzuführen und letzten Endes freizusprechen. Diese konziliante Haltung hat wahrscheinlich ihren Grund im persönlich Erlebten, d.h. in den im Allgemeinen guten Jahren, die er hinter sich hatte, denkt man nicht nur an den gesicherten literarischen Erfolg und an die zahlreichen öffentlichen Anerkennungen, die er geerntet hatte, sondern auch an einige lang ersehnte politische Veränderungen, wie das Ende der Adenauer-Ära und der Aufstieg Brandts und seiner Ostpolitik. Die Art Ausgelassenheit, die in den Roman übergegangen war, die Feststellung, daß vieles überwunden worden war und die Hoffnung, daß weiteres sich noch ausgleichen ließ, wurden plötzlich, im Jahr der Nobelpreisverleihung, durch den Skandal um seinen Artikel über Ulrike Meinhof zunichte gemacht. Böll, dem man jetzt auch seine frühere Stellungnahme gegen die Notstandsgesetze ankreidet, wird zum Objekt einer Diffamierungskampagne, deren Einzelheiten zu gut bekannt sind, als daß sie hier noch in Erinnerung gerufen werden müßten.

In seinen *Freibeuterschriften* schreibt Pier Paolo Pasolini — der italienische Intellektuelle, der am meisten mit Böll verglichen wird im Hinblick auf die gemeinsamen unausrott-



baren Wurzeln im Katholizismus, auf die Utopie einer neuen Gesellschaft, auf die Liebe zum einfachen Menschen — u.a.: «Jemand wird vielleicht finden, daß ich Banalitäten sage. Wer aber empört ist, ist immer banal. Und ich bin leider sehr empört». Jetzt ist auch Böll sehr empört, wirkt also fatalerweise, wenn nicht gerade banal, so doch wenigstens naiv, sowohl im Ton wie in der Argumentation. Das Emotionale, das bei ihm immer eine so große Rolle spielt, hat ihm nicht nur im Spiegel-Artikel und in der darauffolgenden Kontroverse einen Streich gespielt, es beeinträchtigt auch die nächsten erzählerischen Werke. Bilden die unglücklichen *Berichte über die Gesinnungslage der Nation* das Beispiel einer so ins Grotteske verwickelten Satire, daß sie ihr Objekt völlig verfehlt, so wird in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, ganz im Gegenteil, auf überklar gekennzeichnete Zielscheiben geschossen: eine bestimmte Art von Presse; staatliche Institutionen wie Justiz und Polizei; schließlich, aber nicht zuletzt, die öffentliche Meinung. Und gerade in diesem Punkt scheint mir der Grund zu liegen, warum Böll, trotz des großen nationalen und internationalen Erfolgs des Buchs, trotz der breiten Anerkennung seiner moralisch-aufklärerischen Lehre, bei seinen Landsleuten auf so viele kühle Reaktionen gestossen ist.

Die Konstellation der Erzählung ist die für Böll von den Anfängen an typische: auf der einen Seite der Held und die wenigen Erwählten, die zu ihm halten (deren Zahl sich ganz verflüchtigen kann wie im Fall des *Clowns* oder sich zu einer ansehnlichen Gruppe erweitern wie in *Gruppenbild mit Dame*, kongruent übrigens mit der Vielfalt der ins Spiel gebrachten Personen), auf der anderen Seite die mehr oder weniger «schweigende» Mehrheit. Zwischen den beiden Polen tritt meistens eine Vermittlerfigur auf: ein Priester (immer seltener!), ein Kind, ein frommes Mädchen, ein alter Kriegs- oder Parteigenosse. Im Fall Katharinas fehlt diese Vermittlerfigur. Hier herrscht Niemandsland. Nun zählte die Bundesrepublik, wie Böll selbst während der Kontroverse um Ulrike Meinhof feststellte und betonte, an die 60 Millionen Bürger. Steckt nicht, bei aller dichterischen Freiheit, die Fabel nach dem vom Autor erwünschten Ziel zu stilisieren,

eine gewisse Anmaßung in der Behauptung, *alle* läsen die berüchtigte «Zeitung»?! Und ist das Fehlen jeder juristischen, journalistischen, gewerkschaftlichen Aktion zugunsten Katharinas (ein «Helft-Katharina-Komitee!») wenn nicht im Namen der Wahrheit, so doch im eigenen Interesse plausibel, in Anbetracht der verschiedenen Zünfte, die das kommunikative Feld unserer hochentwickelten Gesellschaft bevölkern? Man darf nicht vergessen, daß sich die ganze Geschichte in einer Zeitspanne von vier Tagen abspielt: eine Zeit, die sicher genügt, Katharinas Leben drastisch zu verändern, eine Zeit, während der ein Skandalblatt die morbide Aufmerksamkeit der Leserschaft gerade noch aufrecht zu halten vermag (worauf man sich aber gleich um neues Material bemühen muß), die aber schwerlich so nachhaltig wirken kann, daß ein kluger, kompetenter, geschätzter Rechtsanwalt zu einem Manne reduziert wird, der, wie es im Text heißt, langsam «asketische Züge» annimmt, seine Kleidung und sogar die Körperpflege vernachlässigt, so daß er «zu riechen beginnt»!

Da offensichtlich nicht die «staatlich geprüfte Wirtschaftlerin» Katharina, die in der Verwirklichung ihres Liebestraums das Glück erreicht, das der Autor allen seinen Lieblingsfiguren gönnt und das sie alles Geschehene rasch vergessen läßt, das wirklich gemeinte Opfer ist, sondern der gebildete, professionell erfolgreiche *und* liberale Blorna, kann man die sich ergebende Gleichung nicht übersehen: die vom autoritären Staat mehr unterstützte als geduldete meinungsmanipulierende Presse und die pressemanipulierte Gesellschaft sitzen gemeinsam auf dem Richterstuhl und sprechen ihr — ungerechtes — Urteil über den Unschuldigen aus, der mit Decknamen Blorna heißt, in Wirklichkeit aber Böll. Daß diese Pauschalverurteilung pamphletistisch wirksam, gesellschaftskritisch aber unbefriedigend ausfallen mußte, sollte nicht verwundern. Bölls an sich moralisch unangreifbare Pädagogik verrät in diesem Fall ein höchstpersönliches Ressentiment, verliert also an Wahrheitsgehalt. Autobiographie und Zeitkritik oder, um es mit dem berühmten Böllschen Wort zu sagen, Ästhetik und Moral erweisen sich hier als nicht kongruent. Die Gegenprobe lieferte etwas

später Böll selbst mit einer seiner schönsten Kurzgeschichten: *Du fährst zu oft nach Heidelberg*, der man den Untertitel geben könnte: «Wie Gewalt herrscht und wie man sie denunzieren kann». Man zählte das Jahr 1977, der Untergrundkampf, der in der Bundesrepublik seit über sieben Jahren geführt wurde, gipfelte in einer Serie von Mordaktionen, die die Hysterie, mit der man schon 1972 auf die terroristische Welle reagiert hatte, erneut und mit verdoppelter Vehemenz aufbrechen ließ — und wie nach einem alten Drehbuch wiederholten sich gegen den Schriftsteller und seine Familie Beschimpfungen, Drohungen, Polizeieinsatz. Diesmal aber war Bölls literarische Antwort grundverschieden. Die strenge Form der Kurzgeschichte, die das Ausbleiben jedes subjektiven Kommentars fordert, erlaubte eine lückenlose Anprangerung des damaligen Klimas der Unterdrückung der individuellen Rechte und der allgemeinen Verdächtigung, das meisterhaft durch eine auf das Minimum reduzierte Handlung und durch die kadenzierete Wiederholung der mahnenden Bemerkung: «Du fährst zu oft nach Heidelberg» wiedergegeben wird. Und diesmal geht die Gleichung künstlerisch auf: Staat und öffentliche Meinung bilden gemeinsam eine feindliche Barriere, die der ahnungslose einsame Mensch nicht durchbrechen kann. Wie tief betroffen der Autor aber war, beweist das in Bölls Oeuvre erstmalige totale Versagen von Familie und Liebe, stehen doch Eltern und Verlobte unter demselben «Notstandsban» wie alle anderen auch. Und darin sehe ich eine Bestätigung meiner Ausgangsthese, daß die literarische Leistung nur dann restlos gelingen kann, wenn Böll auf die emotionelle Identifizierung mit seinen Helden verzichtet. Daß er diese Distanz nicht allzuoft wahrte, hat man schon gesehen; ob und wie er sie im nachfolgenden großangelegten Roman *Fürsorgliche Belagerung* anstrebt, werden wir bald untersuchen.

«Weder mit den Roten Brigaden noch mit dem Staat», erklärten einige der bedeutendsten italienischen Schriftsteller wie Moravia und Sciascia: eine elitäre, an Arroganz grenzende Haltung, die aber im Grunde genommen die polivalente Reaktion der gesamten Gesellschaft widerspiegelte. Von Natur aus wenig geneigt, die Regelung ihrer Existenz an

den Staat zu delegieren, seit Ende des Krieges gewohnt, mit der starken Präsenz einer Kommunistischen Partei zu rechnen, die mal die Terroristen als «verirrte Brüder» bezeichnete, mal den Rechtsstaat gegen jeden möglichen Kompromiß verteidigte (wie im Fall Aldo Moro), bewahrten sich die Italiener bei all dem Horror jener Jahre die Möglichkeit einer individuell differenzierten Meinungsäußerung, die zwar das verbale, schriftliche, demonstrative Streitpotential vervielfachte, andererseits aber das kommunikationserstreckende Schweigen ausschloß, das die Tragik der Böllschen Erzählung von '77 ausmacht. Nicht im politischen, wohl aber im menschlichen Sinn, als Versuch, geschichtlichen Zuständen und persönlichen Schicksalen gerecht zu werden, könnte der Satz: «Weder mit den Terroristen noch mit dem Staat» auch als Motto über Bölls *Fürsorgliche Belagerung* stehen.

Neutralität ist aber nicht Bölls Sache. Seine Polizisten tun ihre Arbeit gut, sind klug, korrekt und menschlich (einer unter ihnen sogar allzumenschlich) aber seine Sympathie gilt eindeutig den außerhalb des Systems Stehenden — nicht zuletzt dank der außerordentlichen geistigen Gaben, mit denen er sie beschert hat und gegen die die uniformierten Bewacher nicht aufkommen können. So heißt es vom kaltblütigen Mörder und Verbrecher Bewerber, daß er «hochbegabt» war, «mit fast genialen Zügen», «charmant und intelligent und äußerst sensibel». Genau soviel Charme (oder sollte man gar von «Charisma» sprechen?) und dazu noch Persönlichkeit, Originalität, Intelligenz besitzt Rolf Tolm, der Autos in Brand gesteckt und Steine geworfen hat, dann seine Strafe verbüßt und so viel Einsicht und Ansehen gewonnen hat, daß er in seiner bäuerlichen Idylle von allen — inbegriffen dem Polizei-Chef — auf höchste respektiert leben darf. Seine erste Frau, die mit Bewerber geflohen ist, hat die Eigenschaft, «getreu bis in den Tod» zu sein, doch nicht «bis in den Tod anderer». Sie führt Bewerbers lebensgefährlichen Befehl aus, schrickt aber vor dem blutigen Attentat zurück und stellt sich der Polizei mit den nach dem Evangelium klingenden Worten: «Ich bin die, die Sie suchen». Und Katharina, Rolfs Lebensgefährtin, verfügt nicht nur über «Klugheit, Sensibili-

tät und Intelligenz», sondern auch über ein «empfindsames Kommunistenherz» (was das immer auch bedeuten mag!). Hier wird, wie man sieht, eher mit Ikonen als mit leiblichen Figuren gearbeitet, und daß eine geopfert wird (Bewerloh, der seinen Haß bis zur physischen Vernichtung der Klassenfeinde gebracht hat, muß sterben) bekräftigt nur die Aussagekraft der anderen. Scheinbar gegensätzlich, in Wahrheit parallel zu dieser Idealisierung der gesellschaftlichen Opposition, die eigentlich Bölls Gesamtwerk immanent ist, läuft eine zweite Tendenz: die Bagatellisierung, oder wenn man will, die Verniedlichung provokativer Demonstrationen. Hier geht es um die von Herbert Tolm organisierte Anti-Auto-Aktion, im Grunde eine Wiederholung des Müll-Happenings in *Gruppenbild mit Dame*, die ganz nebenbei und fast als Kinderstreich erwähnt wird. Der Plan wird dann nicht ausgeführt, weil Mutter Tolm ihn noch rechtzeitig den jungen Umweltschützern ausredet, nachdem sie ihnen aber, wohlgemerkt, das nötige Geld gegeben hatte! Im postum erschienenen Roman *Frauen vor Flußlandschaft* drückt sich wiederum der Protest im Zerstückeln kostbarer Flügel aus, was von dem — auch diesmal! — charmanten Täter als «eine Art privater, stiller Gottesdienst, ja eine Weihehandlung, eine Opferhandlung, ein Ritual» bezeichnet wird. Nun sollte aber das Gewaltpotential solcher jugendlicher Widerstandsformen spätestens seit '68 für jeden evident sein. Daß Böll immer noch darauf zurückkommt, als wäre das politische Klima dasselbe geblieben wie in *Ende einer Dienstfahrt*, zeigt die Unzulänglichkeit seines ehrlich gemeinten Versuchs, Gesellschaftskritik aus der Einzelperspektive zu üben. Weit- und hell-sichtiger war der Kommunist Pasolini, der, gleich nach den ersten Straßenschlachten, nicht zögerte, sich von dem Beifallssturm seiner eigenen Partei und der nationalen wie internationalen Intelligentsia zu distanzieren und auf die Gefahr eines falsch verstandenen Klassenkampfes hinzuweisen. In seinem berühmten Gedicht von 1968, *Il PCI ai Giovani!!!*, nimmt er entschieden Abstand von der Studentenbewegung (ich übersetze nicht wörtlich und auch nur auszugsweise):

«Die Journalisten aus aller Welt lecken euch.../ Ich nicht, Freunde/ Ihr habt das Gesicht der Bürgersöhnchen/ Als ihr euch gestern mit der Polizei/ geprügelt habt/ habe ich mit den Polizisten symphatisiert/ weil sie Kinder armer Leute sind/ ... Ohne Lächeln mehr/ ohne Freunde/ von der Welt ausgeschlossen/ in einer Ausgeschlossenheit, die nicht ihresgleichen hat/ ...Und es sind zwanzigjährige wie ihr, meine Lieben!/ ...Ihr, obwohl ihr Recht hattet/ wart die Reichen; / die Polizisten standen auf der Seite des Unrechts/ aber sie waren die Armen./ Schön also euer Sieg!/ In solchen Fällen/ schenkt man den Polizisten Blumen, / Freunde!»

Daß die Dinge ganz anders verlaufen sind, wissen wir leider zur Genüge, aber daran waren weder Böll noch Pasolini schuld. Auch nicht Leonardo Sciascia, der weltbekannte sizilianische Schriftsteller, der, ganz im Sinne Bölls und mit der selben Vehemenz des Rheinländers, seine Stimme in dem zweiten italienischen Terrorismuskrieg — dem Krieg gegen die Mafia — erhob, um den Rechtsstaat gegen alle verfassungswidrigen Maßnahmen zu verteidigen, die vor und nach dem Mord an dem Präfekten Dalla Chiesa von der Regierung ergriffen wurden. Die heftige Polemik, die sich daran entzündete, galt nicht nur der politischen Haltbarkeit seiner Einsprüche: Sie stellte auch die Glaubwürdigkeit der anthropologischen Sicht in Frage, auf der sein literarisches Werk gründet.

Sciascia ist inzwischen, wie Moravia und Pasolini, wie Heinrich Böll, nicht mehr unter uns. Ob sich aus ihrem verschiedenen Lebens- und Gedankengang eine gemeinsame Moral ergeben kann, weiß ich nicht. Ich glaube aber, daß man dem Schriftsteller Böll keinen guten Dienst erwiesen hat, als man ihn zum Gewissen der Nation, zur moralischen Instanz, praktisch zum Orakel erhob. Denn man hat ihm dauernd Fragen gestellt (über Deutschlands Vergangenheit und Zukunft, über Atomkrieg und Aufrüstung, über Kirche und Umweltschutz), die er zu beantworten für seine *Aufgabe* hielt, während seine eigentliche *Gabe* nicht das Argumentieren, sondern das Erzählen war. Denn erzählen heißt benennen, nicht besprechen; es heißt erst einmal *zeigen* (Personen, Milieus, Verhaltensweisen) und dann, eben durch das Gezeigte, *bezeugen*. Diese Voraussetzungen der epischen Kunst hat der beste Böll reichlich erfüllt, ist es ihm doch

gelungen, durch das Erzählen alltäglicher Geschichten die Kategorien des Guten und Bösen wieder zu entdecken (gegen den Utilitarismus, der alles rechtfertigt und gegen den Historismus, der alles erklärt), sowie dem Wort «Liebe» das Sakramentale zurückzugewinnen, das verloren gegangen war und dem Wort «Beten» eine ungeahnte Aktualität. Da wurde er — einer der wenigen Schriftsteller, der es noch vermochte, dem Unausgesprochenen der menschlichen Gefühle Ausdruck zu geben — «von Amts wegen» in diese geschwätzigte Welt versetzt, wo alle aneinander vorbeireden, weil jeder nur damit beschäftigt ist, seine eigene Parole zu schreien. Und im allgemeinen Geschrei wurde auch Heinrich Bölls Stimme heiser. Diese Stimme verliert nach und nach an Resonanz — nicht aber die andere, die des Geschichten-Erzählers, der uns gezeigt hat, wie hilflos der Mensch in der geschichtlichen Dimension sein kann, wie frei aber in der geistigen. Diese letzte Gleichung ist literarisch völlig aufgegangen; daß die politische nicht genauso überzeugend war, möchten wir Böll gerne verzeihen.

## NOTE

GIOCARE CON HARRY MULISCH<sup>1</sup>  
UN'ICONOLOGIA DI *TWEE VROUWEN*

di  
CHIARA DE SANTIS  
Napoli

È consolante ed entusiasmante, per gli amanti del genere, scoprire che ormai in libreria non è più tanto difficile trovare esemplari di letteratura olandese, fino a qualche tempo fa relegata ai margini del mondo culturale italiano.

È soprattutto la letteratura olandese contemporanea in alcune delle sue espressioni più elevate (Cees Nooteboom, Hella Haasse) che si è finalmente guadagnata, attraverso ottime traduzioni, un posto nella scena letteraria italiana. C'è da augurarsi che possa trovarne uno nella pienezza della

<sup>1</sup> Harry Kurt Victor Mulisch nasce ad Haarlem nel 1927 ed in scritti autobiografici ha egli stesso indicato quali sono state le vicende biografiche determinanti nella sua formazione. Si è definito frutto dei problemi della guerra, figlio di padre ex-suddito austro-ungarico e madre di origine ebrea. I genitori divorziarono quando lui aveva 9 anni e la madre si trasferì negli Stati Uniti, acquisendo la cittadinanza americana. Visse la tremenda esperienza dell'occupazione tedesca durante la II Guerra Mondiale e ciò ha senza dubbio influito sulla sua opera. Nonostante egli abbia più volte affermato che la sua infanzia non gli ha lasciato alcun trauma, il problema della guerra è una costante all'interno delle sue opere. Laddove viene tralasciata l'esperienza bellica in sé, si insinua il tema della violenza tra gli uomini, della colpa, della responsabilità o della giustificazione della stessa violenza. La sua opera è a mio parere divisibile in cinque periodi. Al primo, in cui tema centrale è appunto il mestiere di scrittore, prometeico creatore e aspirante Dio, appartengono il suo primo romanzo *Archibald Stroobalm* (1951) e la raccolta di racconti *De versierde mens* (1954). Il secondo periodo è incentrato sul problema della distruzione, l'annientamento. L'autore inizia ad interessarsi alle atrocità del nazismo con il reportage *De zaak 40/61* (1962) ed introduce direttamente il tema della II Guerra Mondiale con il romanzo

varietà di generi, stili e tematiche che la caratterizza e possa essere definitivamente riconosciuta quale fertile terreno per uno studio approfondito e per un eventuale e certamente interessante confronto/scontro con la letteratura italiana.

Dal dopoguerra in poi, infatti, la tendenza degli autori olandesi ad una prosa propria è stata determinante e caratterizzante. L'esperienza dell'occupazione tedesca sembra aver scosso la coscienza nazionale generando fermenti culturali notevoli. La letteratura olandese, allora, non è più scaturita dall'importazione più o meno sterile di correnti straniere, ma è diventata il prodotto di riflessioni e travagli *personali* del popolo olandese, che non subisce più passivamente le diverse influenze, ma le rende attivi e concreti spunti alla luce della nuova presa di coscienza.

Tra gli esponenti di questa nuova generazione, spicca, per la sua ecletticità e poliedricità, la figura di Harry Mulisch. Riconosciuto in patria come uno dei più autorevoli scrittori, è forse colui che si presenta meno chiuso, meno provinciale, colui il cui bagaglio culturale affonda le radici in un vasto terreno che spazia dalle antiche civiltà (egiziana, greca), al Rinascimento italiano, dal Manierismo al Simbolismo. Ciò nonostante le sue opere che sono sempre di scot-

---

*Het stenen bruidsbed* (1959). Nel terzo periodo l'impegno politico e sociale prende il sopravvento sull'attività creativa e Mulisch si dedica esclusivamente a reportages giornalistici su eventi che hanno scosso l'opinione pubblica: *Bericht voor de rattenkoning* (1966) sui Provo's, *Wenken voor de Jongste Dag* (1967) su un'eventuale guerra nucleare, *Het woord bij de daad* (1968) sulla rivoluzione cubana. Nel quarto periodo torna alla letteratura propriamente detta ed entra con forza in essa il tema del tempo, della morte, dell'eternità. Di questo periodo sono il romanzo in oggetto *Twee vrouwen* (1975), la raccolta *Oude lucht* (1977) ed il romanzo che gli ha dato fama mondiale (è tradotto anche in Italia) *De aanslag* (1982). Il quinto periodo è quello del passato, perché in tutte le opere il ricordo gioca un ruolo determinante e magico. È il caso del romanzo breve *De gezochte spiegel* (1983), del romanzo *Hoogste tijd* (1985) e della novella *De pupil* (1987). Tuttora vivente, Mulisch è più che mai prolifico nella sua opera artistica, mantenendo il ritmo di una pubblicazione all'anno, puntualmente accolta con grande interesse da pubblico e critica (almeno in Olanda). Con il suo ultimo romanzo *De ontdekking van de hemel* (1992) ha nuovamente superato se stesso, regalando ai lettori un'opera di singolare ricchezza e perfezione.

[2]

tante attualità, sempre pronte a cogliere gli stimoli dei 'tempi moderni', ad analizzare i mutamenti sociali ed i travagli personali nell'era del consumismo di massa.

È quasi impossibile comprendere la prosa mulischiana se non la si inserisce in un ampio quadro di ingerenze ed interferenze della più varia provenienza, se non si accettano le sue allusioni a tali ingerenze non come inutili intellettualismi, ma come possibili chiavi di lettura. La sua opera narrativa acquista infatti una maggiore profondità nel collegarsi ad antichi miti delle civiltà pre-cristiane, che subiscono però puntualmente una revisione, assumono un nuovo significato ed un nuovo spessore nella reinterpretazione che ne dà Mulisch alla luce delle proprie esperienze ed esigenze. I miti di Sisifo, di Orfeo, di Edipo, sono riconoscibili in quasi tutte le sue opere, singolarmente o strettamente collegati, ed assumono il valore di archetipo e di elemento strutturante della sua intera opera. All'interno di essi, si coglie la presenza della cultura egiziana con continui riferimenti alla sua complessa e suggestiva simbologia. E proprio questo uso diffuso di simboli oscuri ed insoliti, più l'importanza attribuita alla «forma», alla struttura dell'opera letteraria, gli ha valso talvolta l'accusa di scrittore difficile, ermetico, a dispetto della chiarezza della sua lingua. Contemporaneamente, sono state riconosciute notevoli analogie con lo stile del Manierismo, inteso come categoria critica<sup>2</sup>.

In entrambi i casi ci si trova dinanzi ad una costante presenza di idee pre-cristiane, di scienze esoteriche (astrologia, alchimia, cabala), che appaiono più che un semplice ornamento. Tra esse, un posto di rilievo è occupato dall'alchimia, perché lo stesso Mulisch vi fa spesso riferimento, soprattutto all'inizio della sua carriera letteraria. *L'Ars Combinatoria* degli alchimisti medioevali è adottata come modello per il processo di creazione poetica. In maniera raffinata vengono mescolati elementi della più varia provenienza nella speranza di trovare la soluzione al supremo

---

<sup>2</sup> cfr. R.A.J. Kraaijeveld, *Het raadsel van tijd en dood. Over het werk van Harry Mulisch*, in: «Ons Erfdeel» (1987) n. 5, p. 648 e ss. e P. Meeuse, *Mulisch als Maniërist*, in: «De Revisor» (1980) n. 7, pp. 52-62.

[3]

enigma della vita e della morte. Ma Mulisch non cerca la soluzione; egli vuole semplicemente 'fissare' l'enigma, metterlo nero su bianco, e vi fa sottili ed ambigue allusioni. «Het best is, het raadsel te vergroten»<sup>3</sup>.

La sua predilezione per l'alchimia lo affianca, inoltre, ad un'altra categoria letteraria: il Simbolismo<sup>4</sup>. In comune vi è l'importanza attribuita all'atto di creazione artistica e alla struttura che si realizza per suo tramite: «Schrijven is iets *gebeurt*: op het papier, in het schrijven»<sup>5</sup>. Lo scritto diventa allora un organismo in cui ogni parte è collegata alle altre in maniera più o meno evidente, e l'intera opera di un autore diventa a sua volta una totalità:

Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, een groot organisme, waarin elk onderdeel met alle verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kodes<sup>6</sup>.

Ma cosa sono in realtà i «fili, nervi, muscoli, funi, canali» di cui parla Mulisch? Non sono altro che le *correspondances* di Baudelaire e dei Simbolisti, i nessi nascosti che, in loro, collegano il mondo materiale con lo spirituale, in Mulisch, fenomeni che non mostrano alcun legame logico-causale.

In comune vi è, dunque, il valore supremo accreditato alla parola, portatrice di un significato recondito al di là della convenzione, il cui compito è appunto svelare nuovi nessi: non riprodurre la realtà, ma mostarne un'altra, sconosciuta. È allora questa la missione della 'vera' letteratura: «Literatuur is geen afbeelding, zoals fotografie, maar de

<sup>3</sup> «La cosa migliore è ingrandire l'enigma»: H. Mulisch, *Voer voor psychologen*, Amsterdam 1961, p. 87.

<sup>4</sup> cfr. R.A.J. Kraaijeveld, *Harry Mulisch en het Symbolisme. Een inleidende verkennig*, in: «BZZLLETIN» (1986) n. 135, pp. 33-40.

<sup>5</sup> «Scrivere è qualcosa che accade: sulla carta, nell'atto dello scrivere»: H. Mulisch, *op. cit.*, p. 75.

<sup>6</sup> «L'opera di uno scrittore è, o dovrebbe essere, una totalità, un grande organismo in cui ogni parte è collegata alle altre attraverso innumerevoli fili, nervi, muscoli, funi, canali, attraverso cui si instaura una reciproca corrispondenza e si inviano reciproche e misteriose informazioni»: *ivi*, p. 108.

echte verbeelding van het leven, zoals we het geen van allen ooit hebben meegemaakt»<sup>7</sup>. Da qui l'aggettivo 'ermetico' attribuito ad alcune sue opere, una definizione scontata, generata proprio dalle caratteristiche qui sopra velocemente elencate. Ma se è senza dubbio vero che una parte della sua prosa si presenta incomprensibile dal punto di vista del piano narrativo, è anche vero che sta al lettore trovare una chiave di lettura che la renda comprensibile. Ancora una volta Mulisch concorda con i Simbolisti nell'accordare al lettore una parte determinante nella *uitlegging* di un'opera:

De schrijver levert de tekst — maar een artistieke werkkunst wordt het pas door het talent van de lezer<sup>8</sup>.

Vraag de schrijver niet, wat hij met zijn werk 'bedoelt': het is de lezer, die antwoordt<sup>9</sup>.

Da ciò nasce il rifiuto della teoria del 'lettore ideale': «De ideale lezer bestaat niet»<sup>10</sup>: ogni lettore lo è, purché sappia pensare, creare nessi all'interno dell'opera ed assicurarle una coerenza semantica.

È dunque logico che non esista un'unica interpretazione esatta:

Over de *Divina Commedia* zijn duizend verschillende interpretaties geschreven. Wil dat zeggen, dat er misschien een goede bij is en tenminste 999 foute? Nee; het wil zeggen, dat de *Divina Commedia* een meesterwerk is<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> «La letteratura non è riproduzione, come la fotografia, ma è la vera rappresentazione della vita, così come nessuno di noi l'ha mai vissuta»: A. van Doorn, *Het uitgegomde bewustzijn*, in: M. Mathijssen (a cura di), *H. Mulisch. De mythische formules, dertig gesprekken 1951-1981*, Amsterdam 1981, p. 255.

<sup>8</sup> «Lo scrittore fornisce il testo, ma questo diventa un'opera d'arte solo attraverso il talento del lettore»: H. Mulisch, *op. cit.*, p. 75.

<sup>9</sup> «Non chiedete allo scrittore cosa significhi una sua opera; è il lettore che deve rispondere», *ivi*, p. 81.

<sup>10</sup> «Il lettore ideale non esiste»: F.C. de Rover, *Het meesterwerk komt door de achterdeur*, in: M. Mathijssen (a cura di), *op. cit.*, p. 241.

<sup>11</sup> «Sulla *Divina Commedia* ci sono migliaia di interpretazioni diverse. Vuol forse dire che una sola è giunta e le altre 999 sono sbagliate? No, significa solo che la *Divina Commedia* è un capolavoro»: H. Mulisch, *Soep leppelen met een vork*, Amsterdam 1972, p. 24.

L'invito a proporre una propria chiave di lettura è dunque implicitamente fatto.

È questo che rende Mulisch, per lo meno ai miei occhi, estremamente interessante: la possibilità di partecipare alla 'creazione' di un'opera letteraria, pur non essendo, per nostra sfortuna, scrittori. Il lettore smette di essere ricettore passivo di un messaggio perché ne riceve uno in codice che spetta proprio a lui decifrare. Ed io, da parte mia, rimasta affascinata dal romanzo *Twee vrouwen*<sup>12</sup>, ho provato a creare un cifrario per una nuova lettura dell'opera, o di una sua parte.

Il romanzo ha per protagonista Laura Tinhuizen, figlia di un professore di Leida, autore di libri sulla Provenza ed i trovatori. Tra padre e figlia è sempre esistito un legame molto stretto; al contrario, il rapporto con la madre è distante, quasi freddo. Il padre, morto relativamente giovane, è ormai sepolto in Provenza; l'anziana madre è accudita in una casa di riposo a Nizza.

Dopo aver studiato per alcuni anni storia dell'arte, Laura si sposa, a ventitré anni, con il critico teatrale Alfred Boeken, ex allievo del padre. Poiché il matrimonio rimane sterile, dopo sette anni i due divorziano. Alfred si risposa con Karin, da cui ha due figli.

Durante il matrimonio, Laura aveva avuto un posto come sovrintendente in un piccolo museo ad Amsterdam, e dopo il divorzio vive da donna indipendente, avendo di tanto in tanto brevi relazioni con diversi uomini. In questo modo trascorre cinque anni relativamente felici, finché un giorno di febbraio incontra Silvia Nithart. Attratta da qualcosa nell'aspetto esteriore di Silvia, cerca di parlarle, pur rendendosi immediatamente conto di non avere molto in comune con lei dal punto di vista interiore. Comunque, si sviluppa un rapporto lesbico tra la trentacinquenne Laura e la ventenne Silvia, di Petten, che lavora in un salone per signora ad Egmond. Silvia si trasferisce da Laura, e sin dall'inizio quest'ultima percepisce che nel rapporto Silvia è il «padrone», lei il «servo».

La relazione viene naturalmente tenuta nascosta alle

<sup>12</sup> «Due donne»; H. Mulisch, *Twee vrouwen*, Amsterdam 1975.

rispettive madri e al padre di Silvia. Per i genitori di quest'ultima, lei è semplicemente andata a vivere con un immaginario Thomas Boeken, figlio di Laura, di cui lei sarebbe innamoratissima. A maggio, approfittando della visita che Laura deve fare alla madre, le due donne vanno a Nizza. Sebbene Laura voglia evitare che la madre conosca Silvia, questa le si presenta come la vicina della figlia; la signora Tinhuizen intuisce immediatamente la situazione, si infuria e si scaglia contro entrambe col bastone.

Tornate ad Amsterdam, le due donne riprendono la loro vita quotidiana di normale coppia felice. Ma l'impossibilità di avere figli diventa per loro un'ombra nera incombente.

All'inizio dell'Holland Festival, vanno alla prima di un pezzo teatrale di uno scrittore che Laura conosce ancora dai tempi del matrimonio con Alfred. Il pezzo, intitolato *Orpheus' vriend*, è una rielaborazione del mito di Orfeo. Secondo il modello del *Gilgamesch epos*, in cui un uomo va a cercare nell'oltretomba il suo amico, Euridice viene appunto rappresentata come un uomo. Durante un buffet dopo la rappresentazione, Silvia conosce Alfred, sua moglie Karin e lo scrittore del pezzo.

Dopo la visita a teatro, la ragazza si chiude sempre più in se stessa. Racconta a Laura che vuole tornare per un pò dai genitori e parte. Dopo alcuni giorni, Laura apprende da Karin che Silvia e Alfred vivono insieme in una camera d'albergo ad Amsterdam. L'inatteso colpo fa precipitare Laura nella disperazione. Scoppia in lei una lotta estenuante tra amore e odio per colei che le aveva dato la felicità per strappargliela poi all'improvviso. Non rassegnandosi, va da Silvia e Alfred all'albergo, ma il colloquio non porta ad alcun risultato. Silvia non reagisce a ciò che le dice Laura e Alfred spiega che è deciso a rimanere per sempre con Silvia.

La vita di Laura appare dunque ormai vuota. Cercando consolazione, si immerge nelle lettere di Abelardo e Eloisa, che legge in un'edizione bibliofila del padre.

Alla fine di luglio, Silvia passa a prendere il passaporto che aveva dimenticato: le serve per andare a Londra con Alfred, dove questi ha ottenuto un posto come corrispondente teatrale. La delusione colpisce Laura nel morale e nel



fisico; sente di aver perso la propria identità, cambia firma e si fa tagliare i lunghi capelli.

Poi, in agosto, Silvia torna, completamente inattesa. Raggiante di felicità, racconta a Laura che è incinta: ha usato Alfred solo per avere un figlio. E questo figlio che porta in grembo lo offre a Laura come regalo, definendola «padre» del bambino. Sebbene Silvia non ne capisca la necessità, Laura esige che abbia un colloquio con Alfred per chiarire l'intera vicenda. Durante questo incontro, Alfred spara e uccide Silvia.

Dopo pochi giorni, Laura riceve anche la notizia della morte della madre. Pur sentendosi stanca e malata, sale immediatamente in macchina per andare in Francia. Durante il viaggio incontra lo scrittore di *Orpheus' vriend* e, quando questi, parlando del più e del meno, le spiega come il volto di Silvia lo spingesse a pensare ad un panorama sconsolato, Laura sviene. Ciò nonostante, continua il viaggio, senza pernottare. Nei pressi di Avignone la coglie una crisi di debolezza che le rende impossibile proseguire. Pur con enorme difficoltà riesce a trovare posto in una camera a pensione. Sotto la finestra si spalanca un profondo cantiere. In questa camera scrive il racconto che costituisce il romanzo. L'ultima frase lascia intendere che è decisa a raggiungere Silvia, il padre e la madre gettandosi dalla finestra.

Numerose sono state le interpretazioni, mitologiche e non del romanzo, tutte estremamente interessanti. Van der Paardt propone di leggerlo come una ripresa della storia di Orfeo ed Euridice<sup>13</sup>; de Rover, che vi vede tutti i sintomi di un complesso di Edipo della protagonista, ne propone una lettura freudiana<sup>14</sup>, strettamente legata alla problematica del tempo ed è appoggiato in ciò anche da Kraaijeveld<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. R. van der Paardt, *Een poëtische interpretatie van Mulisch' roman «Twee vrouwen» an de Orpheustraditie*, in: «Literatuur» 1 1989, pp. 10-16, e M. Boll, *Mulisch en de onderwereld. De Orpheusmythe in het proza van H. Mulisch*, in: «BZZLLETIN» (1984) n. 118, pp. 50-59.

<sup>14</sup> cfr. F.C. de Rover, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*, Amsterdam 1987, pp. 236-238.

<sup>15</sup> cfr. R.A.J. Kraaijeveld, *Twee vrouwen*, Apeldoorn 1986.

Goedegebuure, invece, non riesce a leggervi nient'altro che un tentativo di Mulisch, peraltro riuscito, di aderire alla moda dei romanzi d'amore diffusasi in quel periodo in seguito al successo di *Love Story* di E. Segal, e nello stesso errore incorrono molti dei recensori del romanzo<sup>16</sup>. In ogni caso, proprio per quanto lo stesso Mulisch ha affermato e soprattutto per il carattere 'aperto' di ogni sua opera, la libertà di interpretazione è garantita e assicurata proprio dal carattere stesso del testo, ed anche io ho ritenuto di poterne approfittare.

Per la mia proposta ho preso spunto da un'intuizione, a mio avviso molto interessante, di J.H. Donner, amico ed esegega dell'autore<sup>17</sup>. Nel suo articolo *Ego en ikon*<sup>18</sup> egli fa notare che la visita a teatro delle due protagoniste, su cui si basano molti degli spunti interpretativi a carattere mitologico, non è l'unica escursione esterna che le due amanti si concedono: un pomeriggio vanno anche al Museo dove Laura lavora, nel reparto dove è esposta una rara collezione di icone. Le due visite si svolgono in un'atmosfera ben diversa, ma la differenza maggiore si coglie nella reazione di Silvia: se sulla rappresentazione non si era sbilanciata oltre un «Wel mooi»<sup>19</sup>, davanti alle icone si fa trasportare dalle emozioni e si lascia andare ad un lungo monologo su se stessa, la sua infanzia a Petten, cosa molto rara per un tipo taciturno come lei. E, come sottolinea Donner, questi ricordi sono solo lontanamente collegati con la icona che li aveva

<sup>16</sup> Cfr. J. Goedegebuure, *Liefdesroman als leesvoer*, in: «Tirade» (1976) n. 215-216, pp. 288-302; K. Fens, *Twee vrouwen in de ban van hun geschiedenis*, in: «De Volkskrant» 8.11.1975; H. Weikman *Nieuwe roman van Mulisch op de oude tour* in: «Nederlands Dagblad» 10.4.1976; A. Visser, *Harry Mulisch mist de boot niet*, in: «Leeuwarder CRT» 13.12.1975.

<sup>17</sup> L'opera critica di Donner è quasi interamente dedicata al nostro autore, comprendendo una decina di titoli sulla letteratura mulischiana; cfr. la bibliografia secondaria alla fine del presente articolo. Sulla stretta amicizia che legava i due, fino alla morte di Donner, cfr. J. Vullings, *Een vriendschap in de twintigste eeuw. Donner in Mulisch' werk*, in: «Ons Erfdeel» 36 1993, pp. 163-170.

<sup>18</sup> J.H. Donner, *Ego en ikon*, in: «Maatstaf» (1976) n. 5-6, pp. 100-106.

<sup>19</sup> «Carino»: H. Mulisch, *Twee vrouwen*, cit. p. 75.

risvegliati. Dunque, anche questa visita alla collezione di icone può essere considerata una *zelfuitlegging* del romanzo.

«Wat iedere lezer in dit boek direkt moet opvallen is de opmerkelijke wijze, waarop de gang van het verhaal steeds onderbroken wordt door herinneringen, invallende gedachten en plotseling opduikende taferelen van sterk visuele aard, waarvan het verband binnen het verhaal niet direkt duidelijk is. Ze suggereren dat er op zo'n moment meer gebeurt dan verteld wordt, maar herkomst en strekking zijn op het eerste gezicht vreemd en vaag. Die visuele interrupties, vaak zelf weer korte anekdotes, bevatten een zeker 'extra' dat uitgaat boven de situatie waarin de hoofdpersoon zich op dat moment bevindt en ze roepen vermoedens op, die onuitsproken blijven»<sup>20</sup>.

Ed io andrei oltre: la visita a teatro con la relativa rappresentazione di *Orpheus' vriend* è una lettura partendo da Laura: è lei che sottolinea l'affinità tra la rappresentazione e la realtà del suo rapporto con Silvia, suggerendo una chiave di lettura esplicita ed aperta a tutti (ed infatti praticamente in nessun articolo sul romanzo in questione viene tralasciato un simile parallelo); la visita alle icone è invece una lettura partendo da Silvia e, conformemente alla sua ombrosa personalità, non è esposta esplicitamente, ma si lascia intravedere solo una volta sprofondati nel labirinto di supposizioni e suggerimenti che costituisce il testo.

Donner fornisce una prova della sua teoria spiegando un episodio del romanzo proprio come icona: Laura è dietro al volante da più di ventiquattro ore, sfinita, lungo la strada per Nizza dove giace la madre morta. La storia con Silvia, come si apprenderà più tardi, ha già avuto il suo tragico finale:

<sup>20</sup> «Ciò che dovrebbe immediatamente colpire ogni lettore di quest'opera è lo strano modo in cui il corso del racconto è continuamente interrotto da ricordi, pensieri, immagini improvvise di forte natura visiva, il cui legame con il racconto non è subito chiaro. Essi suggeriscono che in quel momento accade più di quanto venga raccontato, ma da dove spuntino e a cosa mirino rimane a prima vista oscuro. Quelle interruzioni visive, spesso piccoli aneddoti, contengono un certo 'extra' che va al di là della situazione in cui si trova in quel momento la protagonista e risvegliano supposizioni che rimangono irrisolte»; J.H. Donner, *op. cit.*, p. 101.

Ik dacht aan de haardunne straatjes, die ik eenmaal uit Sylvia had zien opspuiten. Ik streefde haar en plotseling ontsprong aan haar geslacht een ragfijn helder fonteintje, zo fraai en artistiek, dat ik de volgende dag vergeefs een paar uur besteedde aan het zoeken naar zo'n fonteintje in de schilderkunst. Ik wist, dat ik het ergens gezien had. En nu herinnerde ik het mij opeens: bij Runge, een romantische Duits schilder van rond de 1800, in zijn tekeningen *Die Tageszeiten*. De stap vandaar naar de gepluimde Romeinse grotesken in de Engelenburcht was toen niet moeilijk meer.

Op dat ogenblik zag ik mijn vader en moeder boven de weg, gearmd en in het wit; in de verte stond een schimmel.

Ik dacht erover na waar ik, in de werkelijkheid, eerder zulke fonteintjes gezien had. Bij Karin, zij had haar eerste kind gekregen, de jonge vader had mij dolgelukkig opgebeld en ik was niet te beroerd geweest om op kraamvisite te gaan. Toen het kind weer in de wieg lag, liet ze mij een van haar borsten zien: in de diepte was het weefsel gebarsten en zag er uit als marmer. Op dat moment begon het kind te huilen en bijna nog eerder dan haar oren het gehoord konden hebben spoot uit haar tepel de melk in net zulke straatjes. Toen zag ik plotseling een straat, die ik niet kende, laat in de avond, er stonden grote herenhuizen en dikke bomen, het stormde, drie kleine meisjes werden hulpeloos door de storm voortgeblazen door de laan, gehuld in gele wolken van herfstbladeren, wijdbeens, hun voeten van de razende pedalen en hun haren ver vooruit geblazen, met grote ogen van angst keken zij waar zij terecht zouden komen.

En verder had ik ze eenmaal gezien toen een kalkoen werd gekeeld. Ik was zelf nog een meisje en in de kerstvakantie logeerde ik een paar dagen bij Henny Hoenderdos, die buiten de stad op een boerderij woonde. In de kale takken van een boom hing een soort sponzig, doorzichtig kussen: de nageboorte van een veulen. Hij en zijn zusje moesten met allebei hun armen de kalkoen vasthouden, zijn vader trok de kop omhoog, en met een kort, breed mes sneed hij bedachtzaam de hals door, zoals men een touw doorsnijdt. Daaruit spoten toen straatjes op, maar veel hoger dan de andere twee keren, een bloedfonteintje.

Op dat moment zag ik een verlaten donker grasveld in de late schemering: rechthoekig, aan drie kanten omzoomd door bos, dat al zwart was geworden. Het leek of het een boodschap uitzond, maar die kon ik niet ontcijferen<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> «Pensavo al delicato zampillo che una volta avevo visto venir fuori da Silvia. La accarezzavo e all'improvviso dal suo sesso venne fuori uno zampillo delizioso, limpido, tanto bello e artistico che il giorno dopo dedicai inutilmente ore alla ricerca di un simile zampillo nell'arte figurativa. Sapevo che l'avevo visto da qualche parte. E in quel momento all'improvviso ricordai dove: in Runge, un pittore tedesco romantico dell'Ottocento, nei suoi disegni 'Die Tageszeiten'. Il passo da lì alle grottesche piumate in Castel Sant'Angelo non era poi tanto grande.

Una tale rievocazione ha, secondo Donner, una funzione psicologica: nel suo dolore questa donna non ha più lacrime ed una simile sofferenza repressa genera tali immagini<sup>22</sup>. Con ciò il suo dolore giunge al lettore più intenso che se la donna fosse descritta piangente. E Donner continua: «Maar die beeldenreeks deelt veel meer mee, het 'extra' waarin het hart van dit schrijverschap zich laat zien<sup>23</sup>.

E proprio partendo da una tale affermazione («L'extra in cui si intravede il fulcro della sua capacità narrativa») io mi discosterei a poco a poco dalla successiva interpretazione di Donner per proporre la mia iconologia del romanzo, che mette in evidenza come ogni frammento di viaggio costitui-

In quel momento vidi mio padre e mia madre sospesi sulla strada, abbracciati e vestiti di bianco; in lontananza si scorgeva un cavallo bianco.

Riflettei su dove avevo visto prima simili zampillo, nella realtà. In Karin. Aveva avuto il primo figlio, il giovane padre mi aveva chiamato al colmo della felicità ed io non ero stata troppo male per far visita alla puerpera. Quando il bambino fu di nuovo nella culla, lei mi fece vedere uno dei suoi seni: in profondità il tessuto era screpolato e sembrava marmo. In quel momento il bimbo iniziò a piangere e ancora prima che le orecchie materne avessero potuto percepire il pianto, il latte schizzò fuori dal capezzolo proprio come zampilli simili. All'improvviso vidi una strada che non conoscevo, tardi nella notte, con grandi case signorili e grossi alberi, c'era una tempesta, tre ragazzine in bicicletta, sgomenta, venivano trascinate lungo il viale pieno di nuvole gialle di foglie autunnali, a gambe allargate, i piedi via dai pedali che giravano vorticosamente e i capelli davanti al viso, con occhi sgranati per la paura, senza sapere che ne sarebbe stato di loro.

E poi l'avevo visto una volta quando era stato sgozzato un tacchino. Ero ancora una ragazzina e nelle vacanze di Natale fui ospite per alcuni giorni di Henny Hoenderbos, che abitava in una fattoria fuori città. Tra i rami spogli di un albero pendeva una specie di cuscino spugnoso, trasparente: la placenta di un puledro. Lui e sua sorella dovevano mantenere il tacchino con entrambe le mani, il padre tirò la testa e con un coltello corto e largo tagliò cauto il collo, come si taglia una corda spessa. Da lì spruzzarono allora degli zampilli, ma molto più alti delle altre due volte, zampilli di sangue.

In quel momento, nel tardo crepuscolo, vidi estendersi davanti a me un prato scuro, deserto: rettangolare, circondato per tre lati dal bosco, ormai diventato nero. Sembrava mandare un messaggio, ma non riuscivo a decifrarlo»: H. Mulisch, *Twee vrouwen*, cit., pp. 130-131.

<sup>22</sup> cfr. J.H. Donner, *op. cit.*, p. 103.

<sup>23</sup> «Ma quella serie di immagini trasmette molto di più, l'extra in cui si intravede il fulcro della sua capacità narrativa», *ibidem*.

sca un'icona in cui è rappresentata un'allegoria della storia d'amore.

Un tale 'gioco col tempo' ha varie spiegazioni:

- è coerente con la struttura temporale dell'intero romanzo, costituito appunto da ben tre piani temporali;
- rispecchia la teoria di Donner, secondo cui in questi momenti di forte natura visiva, l'«io» che parla non è Laura, ma l'autore del romanzo (tuttavia, ritengo io, non l'autore Mulisch, bensì certamente l'autore fittizio che si inserisce nella narrazione proprio per segnalare collegamenti, analogie, punti salienti, etc.). E sostiene una tale teoria riconducendola alla «hebbelijkheid met meerdere monden tegelijk te spreken»<sup>24</sup>, che secondo lui «is ook in het oeuvre van Mulisch het centrale probleem gebleven»<sup>25</sup>;
- è un riflesso dei nessi psicologici che Laura crea tra i vari eventi della sua vita. Avviene cioè una specie di associazione di idee per cui ogni evento del viaggio le ricorda un episodio della storia d'amore e, viceversa, ogni ricordo, le appare collegato con quanto avviene in seguito.

L'icona degli zampilli è dunque secondo me una metafora dell'intera storia d'amore e sottolinea il tema principale del romanzo: l'amore destinato a rimanere irrealizzato.

La prima immagine di zampillo che Laura ricorda è di Silvia, dunque senza dubbio legata all'amore, e certamente un amore romantico, se le richiama alla mente zampilli simili visti nei disegni del pittore romantico Runge. E sottolinea che la differenza tra questi e le grottesche piumate del Castel Sant'Angelo, ripresa manieristica del motivo, non è grande. Sembra quasi voler dire: la differenza tra il mio amore lesbico per Silvia e quello tra mio padre e mia madre non è grande, c'è di mezzo solo un cavallo bianco che «rappresenta l'istinto controllato, padroneggiato e sublimato, (...) immagine di bellezza compiuta attraverso il dominio dello

<sup>24</sup> «La caratteristica di parlare con più bocche contemporaneamente»: *ivi*, p. 101.

<sup>25</sup> «è rimasto il problema centrale nell'opera di Mulisch», *ibidem*.

spirito sui sensi»<sup>26</sup>. Ed ecco che le torna alla mente una nuova immagine, questa volta legata alla maternità, uno spruzzo di latte che fuoriesce dal seno di Karin puerpera, che evoca immagini di paura, «de angst door de emotie verzwolgen te worden»<sup>27</sup>, scrive Donner.

Da parte mia sottolineerei l'importanza del fatto che lei, Laura, non conosce la strada in cui si trova, cioè non conosce la condizione di puerpera, e da ciò derivano i sentimenti di spaesamento e confusione che si riflettono nelle bambine, simbolo di donne partorienti — per la posizione che assumono — trascinare dalla tempesta di sensazioni nuove ed irrefrenabili. Ed ecco, immancabile, l'immagine di morte che preannunzia il finale: zampilli di sangue, inseriti in un campestre paesaggio invernale. Significativo è che sia sgozzato proprio un tacchino, «simbolo di potenza virile e fecondità materna»<sup>28</sup>, quasi a voler sottolineare l'impossibilità di una successiva procreazione. I rami spogli indicano l'aridità dell'albero, simbolo della vita e «immagine della madre»<sup>29</sup>, e tra essi è appesa la placenta di un puledro, che inserita in questo contesto di morte significa l'impossibilità di svilupparsi per il puledro, affinché diventi un cavallo bianco, con il significato di cui sopra, nel rapporto tra Laura e Silvia. Tutto ciò sottolineato dalla successiva immagine del cimitero che appare davanti agli occhi della protagonista.

Ed in questa icona è chiarito anche in maniera più esplicita il ruolo ed il significato di Henny Hoenderdos, una figura ambigua di valore senz'altro negativo, di fallimento: in tutte le situazioni in cui egli appare, Laura è in evidente difficoltà: le viene spontaneo dare proprio quel nome al fruttivendolo che mette fine alla sua fuga da casa da bambina, sua prima fuga dalla normalità; è lui che le procura la penosa punizione a scuola; lo rincontrerà dopo tanti anni proprio quando è in crisi perché Silvia la ha abbandonata.

<sup>26</sup> J. Chevalier, *Dizionario dei simboli*, Milano 1986, pp. 224-225.

<sup>27</sup> «la paura di essere travolta dalle emozioni»: J.H. Donner, *op. cit.*, p. 105.

<sup>28</sup> J. Chevalier, *op. cit.*, p. 684.

<sup>29</sup> *ivi*, p. 103.

Questa serie di immagini assume secondo me ciò che la storia con Silvia ha rappresentato per Laura: un amore romantico, totale, che sarebbe potuto diventare più saldo con la nascita di un figlio, ma stroncato sul nascere dalla morte.

In modo analogo è possibile interpretare anche altri frammenti di viaggio inseriti nel racconto, spiegandone così anche la funzione narrativa. Non è più vero, allora, ciò che scrive Fens nella sua recensione: «Zij (Laura) vertelt twee verhalen: dat van de reis per auto naar Zuid-Frankrijk, naar de dode moeder toe en van de dode geliefde weg, en de geschiedenis met Sylvia, die een half jaar eerder begonnen is»<sup>30</sup>. Laura racconta una sola storia, quella della sua esperienza con Silvia, perché del viaggio racconta solo gli eventi che in qualche modo, per associazioni psicologiche o analogie reali, sono ad essa legati, rendendoli così, appunto, e lo ripeto ancora una volta, 'icone', allegorie dall'altra storia, la più importante, la più sentita.

Una tale teoria trova sostegno all'interno dello stesso romanzo: in un altro frammento Laura è ferma ad una stazione di servizio e concentra la sua attenzione su una scena:

Gebogen voor een donker scherm stond een jongen daar al steden te vernietigen met atoombommen op de vroege ochtend<sup>31</sup>.

E commenta:

iemand die echt bommen op steden gooit [...] voelt zich niet anders dan die jongen nu<sup>32</sup>.

Sottolinea dunque la minima differenza tra la finzione e la realtà, capaci entrambe di risvegliare le medesime sensazioni.

<sup>30</sup> «Lei (Laura) racconta due storie: quella del viaggio in auto verso il Sud della Francia, di avvicinamento alla madre morta e di allontanamento dall'amata morta, e la storia con Silvia che era cominciata mezzo anno prima», K. Fens, *op. cit.*

<sup>31</sup> «Chino su uno schermo scuro, un ragazzino già di mattina presto era intento ad annientare intere città lanciando bombe atomiche»: H. Mulisch, *Twee vrouwen*, cit., p. 46.

<sup>32</sup> «uno che lancia bombe vere sulle città non deve sentirsi molto diversamente da come si sente quel ragazzo ora», *ibidem*.

Funzione analoga è svolta dalla scena in cui Laura legge la descrizione della Salomè di Moreau fatta da Huysmans:

Dat waren de woorden, die Oscar Wilde in de gevangenis voor zich uit prevelde als hij niet slapen kon: 'Als een groot slot vonkt en schittert een wonderbaarlijke edelsteen in de spleet tussen haar borsten... Als een groot slot vonkt en schittert een wonderbaarlijke edelsteen in de spleet tussen haar borsten...' Waarom? Ik herinner mij dat ik het boek weglegde en uit de raam leunde. Wat was er aan de hand met die zin? Het waren toch beslist geen vrouwen waarnaar Wilde's gedachten naar uitgingen als hij niet slapen kon. Opeens wist ik het. Die borsten met hun spleet waren twee jongensbillen, en het flinkerende juweel ertussen was de anus. Het was de kont van Lord Douglas!<sup>33</sup>

In questo caso ci troviamo di fronte ad un'immagine che evoca qualcosa di diverso da sé, come nel caso delle icone, che cela, cioè, dietro di sé, tutt'altro da ciò che appare. Non sarà un caso, dunque, che una tale scena sia posta prima del ritorno di Silvia; anticipa, cioè, l'idea che ciò che è accaduto ha tutto un altro significato; e, secondo me, se ne può estendere il valore all'intero romanzo.

Ancora un altro esempio di collegamento tra i frammenti di viaggio e lo sviluppo della storia d'amore: giunta a Parigi, Laura ricorda come con Silvia ha ripetuto la stessa gita fatta da bambina con i genitori. In quell'occasione il padre le aveva spiegato che tutte le cose nel Museo del Louvre si trovavano su una retta che partiva dalla Niké di Samotraccia e giungeva alla lapide di Hammurabi. «Zie je dat het een wijsvinger is?»<sup>34</sup> le chiede il padre e lei pensa immediata-

<sup>33</sup> «Erano le parole che Oscar Wilde si ripeteva quando, in prigione, non riusciva ad addormentarsi: 'Come un grosso fermaglio una gemma meravigliosa brilla e risplende nell'incavo tra i suoi seni... come un grosso fermaglio, una gemma meravigliosa brilla e scintilla nell'incavo tra i suoi seni... Perché? Ricordo che avevo posato il libro e mi ero affacciata alla finestra. Cosa nascondeva quella frase? Non era certo alle donne che Oscar Wilde pensava quando non riusciva a dormire. Di colpo mi venne in mente. Quei seni, con il loro incavo, erano le natiche di un ragazzo, ed il gioiello che vi splendeva nel mezzo era l'ano. Era il culo di Lord Douglas!»: *ivi*, p. 140-141.

<sup>34</sup> «Vedi che è un indice?»: *ivi*, p. 69.

mente: «De vermanende wijsvinger van de wet»<sup>35</sup>; ma naturalmente della legge di Hammurabi, la legge della vendetta. Un richiamo a tale immagine si trova alla fine del romanzo: Silvia morta appare a Laura come «de neergestorte Niké van Samothrake»<sup>36</sup> e l'omicidio commesso da Alfred può essere facilmente inteso come vendetta per essere stato usato e poi messo da parte.

Dunque, ogni immagine è portatrice di un significato che contribuisce a chiarire ogni singolo elemento del romanzo. «Zo is nu eenmaal de werking van beelden, ze brengen de communicatie sprongsgewijze tot stand buiten taal of bedoeling om»<sup>37</sup>.

Questo «al di là delle intenzioni» richiama un altro episodio del romanzo: il colloquio tra Laura e lo scrittore di *Orpheus' vriend*, in cui questi parla appunto di «overschrijden je eigen bedoelingen»<sup>38</sup>. Pur essendo anche questo un frammento di viaggio, costituisce però a mio avviso un'eccezione alla mia teoria. Il colloquio che scaturisce dall'incontro, infatti, è, secondo me, un'occasione che Mulisch crea per poter esporre la sua *literatuuropvatting*, per inserire nel suo romanzo anche riflessioni di carattere artistico-letterario, per «schrijven over het schrijven»<sup>39</sup>, per rifarci alla definizione di Anbeek della concezione letteraria che si fa largo dagli anni Cinquanta in poi che prevede la tematizzazione del rapporto tra realtà e finzione.

<sup>35</sup> «L'indice ammonitore della legge»: *ibidem*.

<sup>36</sup> «l'abbattuta Niké di Samotraccia»: *ivi*, p. 154.

<sup>37</sup> «Questa è dunque la funzione delle immagini evocate; a mò di salto, esse portano la comunicazione al di là del linguaggio o delle intenzioni». J.H. Donner, *op. cit.*, p. 105.

<sup>38</sup> «andare al di là delle proprie intenzioni»: H. Mulisch, *Twee vrouwen*, cit., p. 91.

<sup>39</sup> «scrivere sullo scrivere»: T. Anbeek, *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam 1986, p. 117.

## BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

La prolificità di Mulisch scrittore rende estremamente prolissa una dettagliata bibliografia di tutte le sue opere. È comunque facilmente reperibile dietro ogni sua pubblicazione. Riporto qui soltanto le indicazioni delle opere da cui sono state tratte alcune citazioni.

*Voer voor psychologen*, Amsterdam 1961;  
*Soep lepelen met een vork: tegen de spellinghervormers*, Amsterdam 1972;  
*Twee vrouwen*, Amsterdam 1975.

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Anbeek T., *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam 1986.  
 Berger P., *Huwen in de Hades. Notities bij het werk van Harry Mulisch*, in: «BZZLLETIN» (1977) n. 48, p. 42-51.  
 Boll M., *Mulisch en de onderwereld. De Orpheusmythe in het proza van H. Mulisch*, in: «BZZLLETIN» (1984) n. 118, pp. 50-59.  
 Chevalier J., *Dizionario dei simboli*, Milano 1986.  
 Donner J.H., *Mulisch, naar ik veronderstel*, Amsterdam 1971.  
 Donner J.H., *Jacht op het inktvis*, Amsterdam 1975.  
 Donner J.H., *De draak achter het toneel*, in: «Maatstaf» (1976) n. 3, pp. 11-17.  
 Donner J.H., *Ego en ikon*, in: «Maatstaf» (1976) n. 5, pp. 100-106.  
 Donner J.H., *Ingezonden brief naar aanleiding van een afschuwelijk misverstand*, in: «Tirade» (1976) n. 217, pp. 470-482.  
 Donner J.H., *De voortplanting van de literatuur*, in: «Maatstaf» (1977) n. 3, pp. 35-45.  
 Donner J.H., Schmitz-Küller H., *Over «Het stenen bruidsbed»*, in: «BZZLLETIN» (1977) n. 48, pp. 62-65.  
 Donner J.H., *Afscheid van Harry Mulisch*, in: «BZZLLETIN» (1979) n. 68, pp. 25-32.  
 Goedegebuure J., *Liefdesroman als leesvoer*, in: «Tirade» (1976) n. 215, pp. 288-301.  
 Kraaijeveld R.A.J., *Twee vrouwen*, Apeldoorn 1986.  
 Kraaijeveld R.A.J., *Harry Mulisch en het Symbolisme. Een inleidende verkenning*, in: «BZZLLETIN» (1986) n. 135, pp. 33-40.  
 Kraaijeveld R.A.J., *Het raadsel van tijd en dood. Over het werk van Harry Mulisch*, in: «Ons Erfdeel» (1987) n. 5, pp. 643-651.  
 Mathijssen M., *Harry Mulisch. De mythische formule, dertig gesprekken 1951-1981*, Amsterdam 1981.  
 Meeuse P., *Mulisch als Maniërist*, in: «De Revisor» (1980) n. 7, pp. 52-62.  
 Paardt R. van der, *Een poëtische interpretatie van Mulisch' roman Twee vrouwen en de Orpheus traditie*, in: «Literatuur» (1989) n. 1, pp. 10-16.

- Rover F.C. de, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*, Amsterdam 1987.  
 Visser A., *Harry Mulisch mist de boot niet*, in: «Leeuwarder CRT» 13.12.1975.  
 Vulling J., *Een vriendschap in de twintigste eeuw. Donner in Mulisch' werk*, in: «Ons Erfdeel» (1993) n. 36, pp. 163-170.  
 Wiekman H., *Nieuwe roman van Mulisch op de oude tour*, in: «Nederlands Dagblad» 10.4.1976.

'SOGNO DEL MURO DEL PARADISO'<sup>1</sup>

SULLA POESIA TEDESCA PIÙ RECENTE

di

IRMELA HEIMBÄCHER EVANGELISTI

Viterbo

Es kommen härtere Tage.  
 Die auf Widerruf gestundete Zeit  
 wird sichtbar am Horizont.  
 Bald mußt du den Schuh schnüren  
 und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.  
 Denn die Eingeweide der Fische  
 sind kalt geworden im Wind.  
 Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.  
 Dein Blick spurt im Nebel:  
 die auf Widerruf gestundete Zeit  
 wird sichtbar am Horizont.

Verranno giorni più duri.  
 Il tempo dilazonato e revocabile  
 è già all'orizzonte.  
 Presto dovrai allacciare la scarpe  
 e ricacciare i cani ai cascinali dei polder:  
 nel vento son diventate fredde  
 le viscere dei pesci.  
 Brucia fioca la luce dei lupini.  
 Il tuo sguardo solca la nebbia:  
 il tempo dilazonato e revocabile  
 è già all'orizzonte.

Ingeborg Bachmann, *Il tempo dilazonato*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il titolo è quello di una poesia del 1991 di Jan Koneffke, poeta dell'ultima generazione di poeti.

<sup>2</sup> I. Bachmann, *Die gestundete Zeit*, in Ingeborg Bachmann, *Werke*, a cura di Ch. Koschel, I.v. Weidenbaum, C. Münster, München/Zürich 1982 (2), p. 37.

Nella poesia tedesca, e questo vale sia per quella della RFT e sia per quella della RDT, una cesura fondamentale va situata nel 1965, tempo in cui il concetto di una lirica fondata saldamente sulle tradizioni del moderno va esaurendosi. Le componenti politiche, sociologiche e poetologiche, ma anche il concetto di tradizione, variano notevolmente tra Est e Ovest. Ciò che accomuna i due fronti è la rottura col passato. Risulta a volte estremamente difficile quindi districarsi nel sincronismo dei diversi stili poetici e di scrittura, che nell'arco di questi ultimi 25 anni spesso si sovrappongono.

Col fallimento dell'opposizione extraparlamentare, che aveva visto fiorire una lirica sedizioso-propagandistica fedele al concetto di lotta politica dei movimenti studenteschi e della classe operaia, alla fine degli anni Sessanta si frantumano definitivamente nella RFT le speranze che la poesia possa avere diretta influenza sulla prassi rivoluzionaria. E per molti autori essa diventa nuovamente luogo di «concrete utopie». La poesia degli anni Settanta — chiamata *Neue Sensibilität* (Nuova sensibilità) o *Neue Subjektivität* (Nuova soggettività) — che per un decennio domina la scena culturale, non è soltanto un ritorno al privato, ma è soprattutto un ritiro dall'impegno politico.

«(...) smettiamo di fare quella divisione tanto ottusa tra esperienza personale ed esperienza politica — esorta Hans Christoph Buch nel 1974 — e consideriamo finalmente la nostra esperienza personale come politica, e la nostra esperienza politica come personale (...)»<sup>3</sup>.

Dopo questa fase di aspra politicizzazione che ha impedito alla poesia di manifestarsi apertamente e autonomamente, condannandola per anni al silenzio, molti autori sentono ora la necessità di trovare una nuova dialettica tra individuo e società. D'ora in poi, l'individuo esprime pensieri, esperienze, sentimenti e stati d'animo con un linguaggio poetico teso alla più radicale soggettività. Scelta questa che dà al poeta la possibilità di potersi finalmente liberare

<sup>3</sup> H.Ch. Buch, *Kritische Wälder. Essays Kritiken Glossen*, Reinbek 1972, pp. 116-120.

dalle costrizioni socio-politiche: ne risulta un linguaggio che descrive il privato e il quotidiano, non più caricato di mezzi stilistici tradizionali ma spoglio del repertorio formale della tradizione poetica tra metafora e simbolo, alle prese dirette col microcosmo dell'io lirico immerso in un mondo di ordinaria vita vissuta, che va condivisa con gli altri.

«... e si pensa a com'è quieto/ il mercoledì// nubi sul tetto, azzurre, e/ silenzio nelle stanze, quieto e silenzioso e/ altrettanto schietto quanto lo è il porro, il prezzemolo che è verde/ e i piselli che sono caldi».

Rolf Dieter Brinkmann, *Oh quieto meriggio*<sup>4</sup>

«buon giorno, un/ giorno bello, il/ tempo come sempre troppo breve/ ill suo respiro/ così presto di mattina al telefono: il sole blu,/ un unico mazzo di viole!»

Friederike Mairöcker, *Alito di primavera*<sup>5</sup>

La poetica della *Neue Subjektivität*, o *Neue Sensibilität*, è spesso accompagnata da un interesse vitale nel ritrarre la realtà sociale in tutte le sue contraddizioni. Ciò per sfuggire a una critica sempre più manifesta negli ultimi anni, che accusa la *Alltagslyrik* (la lirica della quotidianità) di essere ricaduta in una poetica solipsistica ed evasiva, che con un tratto nostalgico esprime dolore universale e quietismo apolitico<sup>6</sup>. La conseguenza è frustrazione e disorientamento. Per risolvere tale dilemma, molti autori cercano una via d'uscita nella scrittura e nella sua teorizzazione:

<sup>4</sup> R.D. Brinkmann, *Oh, friedlicher Mittag*: «und man denkt, wie friedlich/ der Mittag ist// Wolken über dem Dach, blau, und/ Stille in den Zimmern, friedlich und still und/ genauso offen wie Porree, wie Petersilie grün ist/ und die Erbsen heiß sind», in *Westwärts 1 & 2*, Reinbek 1975.

<sup>5</sup> F. Mayröcker, *Frühlings Hauch*: «guten Morgen, ein/ schöner Tag, die/ Zeit wieder viel zu kurz —/dein Atem/ am zeitigen Morgen im Telefon// die blaue/ Sonne ein einziger Veilchentuff!», in F. Mayröcker, *Das Anheben der Arme bei Feuersglut*, Stuttgart 1984, p. 45. Trad. it. in *Europa im versüßten La poesia femminile del '900*, a cura di L. D'Eramo e G. Sobrino, Roma 1989, p. 182.

<sup>6</sup> Cfr. M. Schneider, *Sensibilität*, in *Kursbuch 49*, 1977, pp. 174-187 e D. Roberts, *Tendenzwenden. Die sechziger und siebziger Jahre in literaturhistorischer Perspektive*, in «DVjs 2», 1982, pp. 290-313.



«Gli anni Sessanta — scrive Michael Ruschky — sono stati un periodo di nebbia, non fredda, ma anzi calda. Ci si augura qualcosa che la spinga via (...). Poiché negli anni Sessanta non si trattava tanto di dire la verità, ma per noi era molto più importante toccare la realtà che sembrava perdersi nella nebbia. Si trattava di fare finalmente un'esperienza. Dove, in fondo, la questione della verità è sospesa quanto quella della morale, del giusto agire. Ecco: è la scrittura che deve aprire questa esperienza: la scrittura è l'unico atto che val la pena di compiere»<sup>7</sup>.

Alla *Neue Subjektivität* e alla *Alltagslyrik* si affiancano, negli stessi anni, il lirismo magico di Rose Ausländer e Peter Huchel, la poesia sperimentale e impegnata di Werner Heißenbüttel e, non ultima, quella di Hans Magnus Enzensberger. Nasce una sorta di *Gelegenheitsdichtung* (poesia d'occasione) i cui temi interessano anzitutto l'attualità storico-politica. Suoi strumenti di lavoro sono le citazioni di repertorio letterario, le metafore con montaggi e *collages* di materiale linguistico tradizionale e sperimentale. L'esempio forse più rilevante della *Gelegenheitsdichtung* è *La fine del Titanic*, prova generale della fine del mondo, un atto unico di Enzensberger, del 1978<sup>8</sup>. Verso la fine degli anni Settanta tutti questi contributi sollecitano un cambiamento: con l'esaurimento della *Alltagslyrik*, il nuovo decennio è caratterizzato da una maggiore riflessività e dalla complessità di temi trattati — di nuovo con l'accento su politica e storia — con una notevole differenziazione delle forme linguistiche: «Storia e presente, consapevolezza e sentimento, pubblico e privato — scrive Christoph Buchwald — sono di nuovo immaginabili nella poesia come unità dialettica»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. M. Ruschky, *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Köln 1980, p. 112.

<sup>8</sup> H.M. Enzensberger, *Der Untergang der Titanic*, Frankfurt/Main 1978.

<sup>9</sup> Ch. Buchwald/G. Laschen (a cura di), *Lichterhand Jahrbuch der Lyrik 1984*, cfr. la nota dei curatori, Darmstadt 1984.

\*  
\* \*

Parallelamente, a partire dalla metà degli anni Sessanta, nella RDT, dove abbiamo assistito a un forzato consolidamento del socialismo di consumo con le sue strutture economiche di ordine gerarchico piramidale, fallisce il tentativo della totale pianificazione e burocratizzazione di tutte le strutture sociali. Inoltre, l'euforica fede nel potere tecnologico ha gravemente compromesso una natura ormai sfruttata e degradata. Ed è proprio questo il momento in cui giovani intellettuali e artisti osano per la prima volta dar voce a desideri, angosce, incertezze e dubbi. Non parlano più con il tono aulico della tradizione, ma il loro linguaggio si libera, si fa empirico e soggettivo:

«Febo rossotonante muraglia di nubi/ tuffati a nuoto/ sotto le sue palpebre mischiati/ ai miei capelli/ che lo legano perché non sappia: se è lunedì o venerdì e/...».

Sarah Kirsch, *Formula di richiamo*<sup>10</sup>

«Oh pioggia neve temporale serpi di grandine/ salite dall'orrido fondo del mare/...».

Sarah Kirsch, *Formula di richiamo e di maledizione*<sup>11</sup>

Restano, però, anche i toni cupi e premonitori di Reiner Kunze che accrescendo la propria interiorità cerca invano di eludere il potere:

«Che cosa custodisco dietro serratura e sigillo?// Non cospirazione, nemmeno/ pornografia// Il passato, figlia// Conoscerlo può/ costare il futuro»

Reiner Kunze, *Presente* (1970)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> S. Kirsch, *Rufformel*, ««Phöbus rotkrachende Wolkenwand/ schwimm/ ihm unters Lid vermenge dich/ mit meinen Haaren/ binde ihn daß er nicht weiß/ ob Montag ob Freitag ist und/...!» in *Zaubersprüche*, Eberhausen/München 1974 (2), p. 47.

<sup>11</sup> S. Kirsch, *Ruf und Fluchformel*, «Eu Regen Schnee Gewitter Hagel-schlangen/ steigt aus des Meeres bodenloser Brut /...!» in *Zaubersprüche*, idem p. 51. Trad. ital. I.A. Chiusano (a cura di), *Formule magiche*, Milano 1979, pp. 132-133 e 136-137.

<sup>12</sup> R. Kunze, *Gegenwart*, «Was ich verwahre hinter schloß und siegel?// Keine konspiration nicht einmal/ pornografie// vergangenheit, tochter// sie

«Fino al fondo del fiume ferro spinato/ attraversato soltanto dal pesce// Lo sguardo dibruca il cespuglio prima di/ parlare// Di che?// Hanno un suono simile in ceco le parole/ *pesce ed errore*»

Reiner Kunze, *Pescare alla frontiera* (1970)<sup>13</sup>

Fin dall'inizio degli anni Settanta si avverte un clima di cauta liberalizzazione: in una sorta di tacito accordo tra gli autori, la scrittura diventa veicolo dei primi segni di dissenso, a scoprire — anche se la fede nell'impresa socialista è ancora forte e sentita — le ferite d'una società in crisi. «La necessità di scrivere in modo nuovo — afferma Christa Wolf — segue, anche se a distanza, un nuovo modo di essere nel mondo (...)»<sup>14</sup>. Così, già nel 1968, l'autrice ha enunciato il nuovo corso. La scrittura diventa fucina dell'esperienza autentica, dell'indagine approfondita sul nuovo rapporto tra natura e storia, tra società e storia.

I protagonisti di questi anni — Reiner Kirsch e Sarah Kirsch, Karl Mickel, Hans Czechowski, Wulf Kirsten, Wolf Biermann, Volker Braun e Bernd Jentzsch — che formano l'ormai nota *Sächsische Schule* (Scuola Sassone), così la chiama Adolf Endler — si identificano nell'atmosfera collettiva di partenza, nella discussione animata e impegnata sulla situazione ideologica del socialismo reale. La loro scrittura si colloca consapevolmente all'interno dei processi storico-sociali, attingendo criticamente a una collaudata tradizione. Questa generazione di poeti ritiene infatti ancora possibile, anche se faticosa e dolorosa, la trasformazione dell'umanità in una società socialista.

Ma ben presto, quando nel 1976 Wolf Biermann viene privato della cittadinanza, ha l'inizio l'ondata di restrizione

zu kennen kann/ die zukunft kosten», in *Zimmerlautstärke*, Frankfurt/Main 1972.

<sup>13</sup> R. Kunze, *Angeln an der Grenze*, «Bis auf den flußgrund und stachel-draht den nur/ der fisch durchschwimmt// Der blick durchforstet das gebüsch bevor wir/ sprechen// Wovon? Ähnlich klingen auf tschechisch die wörter/ fisch und fehler», in *Zimmerlautstärke*, Frankfurt/Main 1972. Trad. it. M. Montinari/H. Anania (a cura di), *Sentieri sensibili*, Torino 1982, pp. 134-135 e 138-139.

<sup>14</sup> Ch. Wolf, *Lesen und Schreiben*, Darmstadt/Neuwied 1972, p. 181.

contro tutti gli scrittori solidali con il cantautore berlinese. Diventa sempre più grande il numero degli scrittori che lasciano la RDT: Thomas Brasch e Bernd Jentzsch nel 1976, Reiner Kunze e Sarah Kirsch nel 1977, Günter Kunert nel 1979, Bernd Wagner nel 1985, Gabriele Eckart nel 1986, e molti altri ancora. Nella RDT i loro libri non vengono più pubblicati e in gran parte «purgati» dalle biblioteche pubbliche.

Il clima di repressione culturale si fa nuovamente pressante, coincide con la crisi d'identità del socialismo reale. Christa Wolf, quando riceve il premio Büchner 1980, esprime il disagio tangibile non solo nel suo paese, ma nel mondo intero: «Noi — dice — disincantati fino al midollo, esterrefatti, ci troviamo davanti ai sogni concretizzati di quel pensiero strumentalizzato che si chiama ancora ragione, ma che da tempo sfuggì a un inizio illuministico di emancipazione, e che ora è entrato come pura follia utilitaristica nell'era industrializzata»<sup>15</sup>.

La crisi profonda e l'incredula costernazione della generazione di mezzo, che vede «dissiparsi l'orizzonte della propria ideologia»<sup>16</sup>, non vengono però condivisi dai poeti più giovani, cresciuti nel clima di dubbi e incertezze di una società ormai stanca e incapace di identificarsi ancora col credo dell'impresa socialista. Per questi giovani autori, delusione e frustrazione sono condizione essenziale per riflettere «su un deserto di artefatti»<sup>17</sup>, come dice Durs Grünbein nel

<sup>15</sup> Ch. Wolf, *Von Büchern sprechen. Darmstädter Rede*, in *Süddeutsche Zeitung* (München) e *Neue Zürcher Zeitung* del 18/19 ottobre 1980.

<sup>16</sup> P. Geist, *Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achziger Jahre von Dichtern aus der DDR*, Leipzig 1992, p. 403.

<sup>17</sup> D. Grünbein, *Ameisenhafte Größe*, Essay, Frankfurt/Main 1989. Durs Grünbein, nato a Hellerau/Dresda, vive a Berlino. È autore di opere teatrali e saggi sulla letteratura. Ha pubblicato poesie in antologie e riviste. È libero scrittore. Le sue raccolte di poesie sono *Grauzone morgens* del 1988 (Frankfurt/Main, Suhrkamp). Nel 1990 è uscito il volume di racconti *Schöne Ausichten. Neue Prosa aus der DDR* (Frankfurt/Main, Suhrkamp) e nel 1991 una raccolta di liriche con grafiche di A.R. Penck, *Proe*, (Berlin, Galrev). È in corso di stampa la raccolta di poesie *Den teuren Toten, Banale Gedichte* (Frankfurt/Main, Suhrkamp).

suo saggio del 1989, *Ameisenhafte Größe* (Grandezza da formica).

Gli anni Ottanta vedono delinearci, in modo sintomatico, il cambio generazionale: le variazioni delle premesse poetologiche si fanno essenziali e radicali. Non c'è più il tono disadorno e sobrio della generazione precedente nel mostrare la realtà come è, tono aggravato dall'esagerata determinazione ideologica che con l'auspicio di un futuro migliore ha impedito lo sviluppo di una identità politica autonoma. Ora si leva una voce diversa: ironico e derisorio, il tono assume colorazioni sconosciute, diventa veicolo contro l'ipocrisia quotidiana, contro l'intolleranza e la violenza, contro il pericolo della retorica. Diventa appello alla ragione contro l'indirizzo catastrofico che va prendendo l'ecologia. E già si intravedono consonanze negli intenti poetici tra Est e Ovest. La nuova generazione di poeti non è più condizionata da costrizioni d'origine e di tradizione, al contrario, evitando il contatto scottante con la realtà, si muove in una sorta di terra di nessuno. Con grande consapevolezza individuale, storica e poetica, questi giovani autori riflettono i cambiamenti profondi che nella RDT hanno portato la vita sociale a ristrettezza, irrigidimento e assurdità ideologiche.

Il miglior strumento per prendere possesso di questa terra di nessuno è il linguaggio. Che diventa ricerca «nach neuem Wortland», perlustrazione d'una nuova terra linguistica, come lo definisce Kito Lorenc. L'intento è quello di uscire dai confini delle convenzioni linguistiche tradizionali di percezione e di pensiero. Andando oltre quelle barriere, l'indagine si apre a paesaggi dell'io inesplorati. Si evidenziano così le fratture nell'identificazione con una realtà che non è più nucleo essenziale di aggregazione ma espressione d'una esistenza alienata, estraniata. Attraverso lo smembramento sintattico e grammaticale la lingua diventa gesto verbale. La voce lirica, ora stridula, nervosa e mozzata, evita esplicitamente di temperare freddezze, angosce, violenze e pietrosità.

«qui seguo il mio percorso e ho perso/ la meta perché/ le strade vuote d'alberi rimandano/ a un cielo di speranza respinta:/.../ più nulla mi diventa lin-

guaggio prime parole/ di ultime cose:// sotto il cielo/ sopra l'asfalto e io/ ci vado di mezzo».

Barbara Köhler, *Orientamento*<sup>18</sup>.

«Pensiamo barriere/ e ci fermiamo/ finché il ghiaccio sarà sciolto/ e neghiamo la nostra colpa./»

Uwe Kolbe, *Cartolina illustrata dal lago d'inverno*<sup>19</sup>

La poesia è nervoso affanno che palesa l'intenzionale incapacità di esprimersi. È voce di silenzio. Non c'è più l'uso semantico corretto del vocabolario. Il linguaggio è volutamente forzato, costantemente violato, per dubitare delle convenzioni linguistiche in vigore, per criticare la lingua del potere usando il potere della lingua.

I giovani poeti di questa generazione non si configurano certamente in un gruppo. Anche se, oltre ai criteri adoperati nell'uso del linguaggio, hanno delle «comunanze». Alcuni di loro — per esempio, Uwe Kolbe, Sascha Anderson e Bert Papenfuß-Gorek — fanno parte della *Prenzlauer Berg-connection*, nome di un quartiere berlinese che Adolf Endler ha attribuito a un gruppo di poeti-alchimisti, e che rappresenta «una via senza uscita», cioè l'estremo punto d'arrivo della ricerca linguistica. Presto, però, le loro strade si dividono e ognuno sceglie la propria.

Fanno parte della *Prenzlauer Berg-connection* giovani

<sup>18</sup> B. Köhler, *Ortung*, «hier geh ich meinen gang und bin das ziel/ los denn/ die baumleeren straßen verweisen/ auf einen himmel verworfener hoffnung//.../ nichts mehr wird mir sprache erste worte/ von letzten dingen:// der himmel unten/ oben der asphalt und ich/ geh ja bloß drauf», in *Deutsches Roulette*, Frankfurt/Main 1991, p. 20.

Barbara Köhler è nata a Chemnitz, dove vive. Dopo aver fatto diversi mestieri collabora ora con una galleria d'arte. Il suo primo volume di poesie è del 1991 *Deutsches Roulette* (Frankfurt/Main, Suhrkamp).

<sup>19</sup> U. Kolbe, *Ansichtskarte vom See im Winter*, «/ Wir denken Barrieren/ und halten uns auf,/ bis hingeschmolzen das Eis,/ und leugnen die eigene Schuld», in *Vaterlandskanal. Ein Fahrtenbuch*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1990, p. 8. Uwe Kolbe è nato a Berlino nel 1957, vive ora ad Amburgo. È libero scrittore. Alcuni suoi volumi di poesie sono: *Hineingeboren* (1980), *Abschied und andere Liebesgedichte* (1981), *Bornholm II* (1986) e *Vaterlandskanal. Ein Fahrtenbuch* (1990) (Frankfurt/Main, Suhrkamp).

autori, nati tutti nella metà o alla fine degli anni Cinquanta: oltre a Bert Papenfuß-Gorek (1956) e Uwe Kolbe (1957), Sascha Anderson (1953), Stefan Döring (1954), Andreas Koziol (1957), Leonard Lorek (1958), Rainer Schedlinski (1956), Ulrich Zieger (1961) e altri<sup>20</sup>.

Si tratta di un gruppo di «virtuosi linguistici» che per alcuni anni resta del tutto sconosciuto al largo pubblico. Gli autori (la loro opera è composta per essere recitata e ascoltata) si esibiscono come cantanti di rock band o complessi punk — «Sternhagel», «Rosa Extra» e «Aufruhr zu Liebe» sono i più importanti — recitando, cantando e ballando le proprie poesie, così come è già successo durante la protesta degli anni Sessanta e Settanta nella RFT, e con la «beat generation» in Nord America. Esibiscono la loro «Subkultur», subcultura o cultura alternativa — Gerhard Wolf in un saggio del 1990<sup>21</sup> la chiama «zweite Kultur» — in locali privati, attenti a muoversi apparentemente nell'ambito della legalità, della cultura ufficiale stabilita dal partito. L'intento culturale è la protesta, sviluppata al di fuori di tutte le organizzazioni e istituzioni statali, è lo smascheramento delle convenzioni linguistiche ufficiali prendendo le distanze da una poetica di retorica politica superata e ingannatrice, è un vero e proprio sabotaggio della cultura letteraria tedesco-orientale. L'editoria ufficiale è chiaramente contraria a queste iniziative, e perciò, nelle metropoli culturali, soprattutto a Berlino Est, Lipsia e Dresda, nasce un'editoria alternativa, finanziata dagli stessi autori, con edizioni che uniscono grafica e lirica in opuscoli, volantini, riviste bibliofile con tirature molto basse (dai 15 ai 100 esemplari): un modo alternativo per farsi conoscere da un pubblico ristretto ma attento ai fenomeni innovatori. Rivelando talenti molto versatili, i poeti collaborano con musicisti, pittori, registi cinematografici e fotografi<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. G.-J. Berendse, *B. Papenfuß-Gorek*, in *KLK, Text + Kritik*, München 1990.

<sup>21</sup> G. Wolf, *gegen sprache mit sprache mit-sprache gegen-sprache*, in *Sprachblätter, Wortwechsel*, Leipzig 1992, p. 191.

<sup>22</sup> Le riviste, secondo Elke Erb — una delle protagoniste più interessanti di questo gruppo — nascono con una prolificità e una multilateralità

Bert Papenbek-Gorek, uno degli «alchimisti» più importanti del gruppo dei «virtuosi», che scrive a partire dagli anni Settanta, a proposito della sua prassi di vita e di scrittura afferma: «... ciò che faccio è il mio esperimento, è la mia vita che sperimento. Non mi considero uno sperimentatore della lingua, questa è la mia vita».

Denominatore comune di questi artisti è l'avventura, il tentativo di rendere «dicibile l'indicibile» (Stefan Döring). Scrivono tutto in minuscolo o tutto in maiuscolo, sconvolgono le regole dell'ortografia (*kreuts & kwehr* invece di *kreuz & quer*/a destra e sinistra, *ich hab mich fon der zeit ferspottet gefuehlt* invece di *ich hab mich von der Zeit verspottet gefühlt* /mi sono sentito ingannato dal tempo), *Umlaut e ß* talvolta vengono eliminati e altre volte no (*gruess, muessen, mahssich*), si usano varie tecniche di montaggio con materiali tradizionali e sperimentali.

Volutamente, in alcuni di loro sono presenti notevoli riferimenti al dadaismo e al surrealismo, vere e proprie citazioni infrangendo il *tabu* degli anni precedenti perché molti ora sentono la necessità di recuperare i concetti poetici dell'Avanguardia per contrastare una poetica da troppo tempo legata a una tradizione letteraria consolidata e convenzionale.

«unter einer decke werden/ die koepfe erschreckt vo/n den  
koerpern rollen &/ anderes verhalten an d/ en tag legen/...»

(«sotto una coperta vengono/ spaventate le teste d/ ai corpi  
ruotano &/ mostrano comportamento d/ inverso/...»)

Leonard Lorek<sup>23</sup>

che ricorda in qualche modo il Rinascimento; quelle più importanti sono: «Und» (Dresden 1983-84, a cura di L. Fiedler), «Mikado oder der Kaiser ist nackt» (Berlin 1983-1987, a cura di U. Kolbe, B. Wagner, L. Trolle), «u.s.w.» (Dresden 1984, a cura di M. Brendel), «SCHADEN» (Berlin 1984-1987, a cura di E. Hesse, S. Anderson, L. Lorek, U. Zieger e altri), «ariadnefabrik», dal 1990 in fusione con «NIEMANDSLAND» (Berlin 1986-1990, a cura di A. Koziol, R. Schedlinski), «LIANE» (Berlin, dal 1988, a cura di M. Thulin), «anschlag» (Leipzig 1985-1990, a cura di W. Müller, K. Saab e altri); cfr. in proposito P. Geist, *Ein Molotow-Cocktail...*, cit., in particolare *Nachwort*, p. 392.

<sup>23</sup> L. Lorek, *unter einer decke werden...*, in *Ein Molotow-Cocktail...*, cit., p. 218.



## fasi d'impegno sociale verso il letto migliore

meglio a letto che nell'umidità d'ottobre  
 meglio l'umidità del letto dove sto meglio  
 IMPEGNO SOCIALE È NIENT'ALTRO  
 meglio a letto che esser fregato al concorso  
 meglio i bassi rischiosi & il discanto stravagante  
 CHE LA DIFFERENZA ATTIVA TRA  
 meglio il biancore della conciatatura del letto che il tempo  
 nessuna astuzia mi raggiunge dove sono io il più astuto  
 LA DETERMINAZIONE SOGGETTIVA EMOZIONALE  
 meglio a letto fianchi stretti & bacini larghi incontri  
 combino il regalo minaccioso a quello conciliante  
 E L'OGGETTIVO DATIVO REALMENTE ESISTENTE

cosa m'appartiene in fondo davvero; un caos pregno  
 veglia di rabbia & tardo autunno che si serve a volontà

Bert Papenbeck-Gorek<sup>25</sup>

Anche altri «virtuosi» si impongono l'emancipazione dalle rigide strutture sintattiche e grammaticali, adottano spericolate connessioni di metonimie, ardite sinestesie, insolite procedimenti di straniamento, vanno insomma contro le regole e le buone maniere. La lingua viene smembrata, selezionata, frantumata e reinventata: con la scomposizione di parole (*frank-sein/esser-franco*); con fusioni (*meuterland/ pae-serivoltoso, warmhalteuniformen/ uniformedatenercald, aktensargdeckel/ coperchiodellabaradeidocumenti*), con aggiunte in lingue straniere, soprattutto in inglese e in francese (*schamrosé, elevation*), con materiale linguistico tabuizzato (*wimmeln von pimmeln, schwänzen & gespenstern - kopftrip-pern/ brulichio di uccelli, cazzi & fantasmi - scoli di testa*).

Suono e ritmo dominano una poesia ricca di *camouflage* e *persiflage*, che è diventata pista da ballo, che invita alla «militanz» (militanza/milidanza), al «dreizehntanz», la danza tredici, numero magico di Papenfuß.

«..., aus wildem blut/ aus zank, glut & brunst stieben lange melodienbögen/  
 schriller töne arrhythmie die trostlose el evation/ stockenden pulses,...»

<sup>25</sup> B. Papenbek-Gorek, *schübe sozialen engagements in's/bessere bett*, in *Ein Molotow-Cocktail...*, cit. p. 232.

(«..., di sangue violento/ di litigio, ardore & passione lunghi archi melodici  
 schizzano/ di suoni striduli l'inconsolabile el evation/ polso che si ferma,...»).

Bert Papenfuß-Gorek<sup>26</sup>

Sono tutti tentativi per contrastare l'inadeguatezza storica ormai inaccettabile, l'isolamento politico. La via percorsa dal gruppo *Prenzlauer Berg* non è comunque l'unica via possibile, e molti rifiutano di esasperare la propria poetica con tale estremismo. Consapevoli però del loro singolare ruolo storico, i poeti di questa generazione fanno muro con la propria poesia contro la fede incondizionata nell'autorità, contro l'ipocrisia quotidiana, contro l'incapacità di pensare e decidere autonomamente. Denunciano l'intolleranza, la violenza e l'odio razziale. Alla retorica, sempre latente in uno stato di impronta socialista, oppongono l'ironia, leggera e beffarda. Così che la riflessione non diventi mera citazione della realtà, ma al contrario diventi ammonimento a non ricadere in una poetica che esalta ideologie superate. Hanno però soltanto una visione catastrofica del mondo — come del resto anche i poeti dell'Ovest. «Stürzen, versagen, versinken» (cadere, fallire, affondare), «Stein, Schutt, Wüste» (pietra, macerie, deserto) sono verbi e sostantivi che troppo spesso disegnano rovine, paesaggi abbandonati, ponti ormai crollati tra parola e immagine.

Alcuni di loro trovano rifugio nella ricerca di elementi che permettano di collegare i tempi più diversi; e soprattutto tentano una ricognizione del mito, che tramite le sue metafore superi tempi e spazi interni ed esterni. Nasce l'avventura che apre nuovi varchi linguistici nelle zone oscure e immaginarie della coscienza personale e storica:

## La caduta degli angeli su Amsterdam

Che il fronte d'un temporale spegne come uno sciame di corvi nudi  
 Dinanzi alle porte della città i banchieri camuffati in fuga guardati  
 A bocca aperta da passanti Ciechi come vermi nel cadavere

<sup>26</sup> B. Papenbek-Gorek, *ausdrückliche klage aus der inneren immigration*, in *Ein Molotow-Cocktail...*, cit., p. 221; cfr. anche in proposito B. Papenfuß-Gorek, *dreizehntanz*, in *Außer der Reihe*, Berlin 1988, p. 181.

Odo il grido nella luce abbagliante che squarcia il cielo  
 Risate nella tempesta Le falci luccicanti dei cavalieri  
 Cosa c'importa della morte dici Un fantasma tra ombre  
 Siamo sdraiati sull'erba nel pendio E la moria continua  
 All'orizzonte colonne di fumo L'ascensione d'Europa  
 Sulla collina il pittore ombreggia la balenante luce

Holger Teschke<sup>27</sup>

#### Immagine di fiume con angelo

un angelo flagellato frulla la sprea  
 che s'ingolfa più profonda nella città e forma vortici  
 i grassi ratti sono imbrattati di morte  
 e gettano ombre sulla neve dei pioppi

ricordo ancora come flagellammo l'angelo  
 che odorava di legno e di creazione e rideva  
 perché su di noi vigilava il dio di monowitz  
 il dio dei germanici e dei germanizzati.

Kathrin Schmidt<sup>28</sup>

<sup>27</sup> H. Teschke, *Der Sturz der Engel über Amsterdam*, «Den die Gewitterfront auslöscht wie einen Schwarm nackter Raben/ Vor den Toren der Stadt auf der Flucht die vermummten Bankiers/Begafft von Spaziergängern Blind wie die Maden im Leichnam/ Ich höre den Schrei im grellen Lichtbruch des Himmels/ Das Gelächter im Sturm Die blitzenden Sichel der Reiter/Was geht uns der Tod an sagst du Ein Phantom unter Schatten/ Wir liegen am Abhang im Gras Und das Sterben geht weiter/ Am Horizont die Rauchsäulen Die Himmelfahrt von Europa/ Auf dem Hügel der Maler schraffiert das rasende Licht» (poesia inedita). Holger Teschke è nato nel 1958 a Bergen/Rügen. Vive a Berlino. Diploma di meccanico, ora lavora come regista e drammaturgo. Ha pubblicato sue poesie su antologie, riviste e giornali. *Bäume am Hochufer* (Berlin/Weimar, Aufbau Verlag) è del 1985 e *Jasmunder Felder/Windschlucht New York* (Berlin/Weimar, Aufbau Verlag) è del 1991.

<sup>28</sup> K. Schmidt, *Flußbild mit Engel*, «ein ausgepeitschter engel quirlt die spree/ sie kniet sich tiefer in die stadt und strudelt/ die fetten ratten sind mit tod besudelt/ und werfen schatten in den pappelschnee// ich weiß es noch wie wir den engel peitschten/ der nach holz und schöpfung roch und lachte/ weil uns der gott von monowitz bewachte/ der gott der deutschen und der eingedeutschten», in *Grenzfallgedichte*, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag 1991, p. 83. Kathrin Schmidt è nata nel 1958, vive a Berlino dove fa la psicologa. Ha pubblicato sue poesie su antologie, riviste e giornali. *Poesiealbum 179* è del 1982, e *Ein Engel fliegt durch die Tapetenfabrik* del 1987 (Berlin, Verlag Neues Leben).

Il pathos più alto nella perlustrazione del mito e della storia lo raggiunge Wolfgang Hilbig<sup>29</sup>. La sua poesia è la più alta espressione di una «Glaubenskrise», crisi di fede, come la chiama lui stesso, che trova artisti e letterati sempre più insicuri, perché costretti a constatare che l'ideale socialista che vorrebbe l'umanità liberata dal capitalismo resta un'utopia<sup>30</sup>.

La sua poesia è testimonianza unica di resistenza contro le misere condizioni di vita delle istituzioni della RDT e dà voce all'indescrivibile angoscia del poeta che teme di perdere la propria identità, di non poter più scrivere. Il suo linguaggio è perciò gesto di scongiura, ermetico e scuro, che Hilbig sceglie per sperimentare nuovi significati con nuove tonalità. La sua frequente metafora di un Io che ansima, che non riesce più a respirare, è sintomo delle condizioni disperate in cui il poeta vive. Con immagini tormentate del mondo e visioni apocalittiche, la paura esilia l'Io lirico in una introspezione autolesionista, perché l'individuo è sempre meno capace di affrontare la palese distruzione morale e sociale. Le poesie di Hilbig sono documenti potenti e inquietanti di una realtà storica infranta che si sottrae a una presa di coscienza individuale.

Hilbig possiede una grande artisticità stilistica: a volte asintetico e anaforico, trova delle sinestesie audaci e insolite, con le quali minaccia le più elementari esperienze dell'amore, del tempo vissuto, del mito e della storia.

**incoronateci.** già oggi siamo freddi sepolcri.  
 ma domani fiancheggiemo le strade  
 e assisteremo alla sfilata: la vostra processione  
 saremo destati e non sapremo cosa eravamo.

<sup>29</sup> W. Hilbig è nato nel 1941 a Meuselwitz, vive a Lipsia. Dopo anni di lavoro come operaio e fochista, ora vive da libero scrittore. Ha pubblicato diversi volumi di prosa e due raccolte di liriche: *abwesenheit* (Frankfurt/Main, Fischer 1979) e *die versprengung* (ibidem. 1986). Nel 1992 esce la sua raccolta di prosa e lirica *Zwischen den Paradiesen* (Leipzig, Reclam), e nel 1993 il suo primo romanzo *Ich* (Frankfurt/Main, Fischer).

<sup>30</sup> W. Hilbig, *Vortrag an der Universität in Lexington, Kentucky*, in *Zwischen den Paradiesen*, Leipzig 1992, p. 237-238.

non noi le vecchie aurore arrossiranno  
 e morendo non finiremo nel cimitero  
 degli eroi: quelli al passo e quelli più avanti sogneranno —  
 li seguiremo ricostruendo questo viaggio di anni.  
 incoronateci oggi. oggi siamo morti —  
 presto saluteremo i commiati delle vostre prefiche.

Wolfgang Hilbig<sup>31</sup>.

In questo periodo di totale dissoluzione dei valori, anche per un altro poeta, Durs Grünbein, la poesia deve pretendere l'insostituibile: tempo e storia, eros e thanatos, sogno e incubo, pathos e mito.

Per questo mondo disincantato la poesia inventa nuovi artefatti — paradisi artificiali — con nuovi miti che ora sono miti tecnologici, sono riti sociali. Grünbein li usa tutti. Con audacia, con insoliti montaggi e *collages* spettacolari — che spesso rivelano familiarità con Gottfried Benn — Grünbein vuol scoprire di nuovo il poetico in assoluto «oltre le parole (...) e senza l'evangelo del simbolismo, senza assoluzione orfica». Per Grünbein la poesia è «un bastardo del disfattismo, dell'intuizione insolente, afasia ed eresia (...) assolutamente corrosiva e non citabile per guardiani culturali e nani retorici (...)»<sup>32</sup>.

«Primo arcano, si chiamava/ puro sarcasmo, astuzia oltre misura/lacerazione, ciò che resta del sapere./ Con la drasticità per credo, vagando/ intorno al nulla numerico la statistica era/ smemoratezza»/

Durs Grünbein, *Uomo senza cervello*<sup>33</sup>

<sup>31</sup> W. Hilbig, «*bekränkt uns. kalte gräber sind wir heute schon./ doch morgen werden wir die straßen säumen/ und dem vorbeimarsch zuschaun: eurer prozession/ werden erwacht sein und nicht wissen was wir waren./ nicht wir die alten morgenröten werden rot/ und sterbend in den heldenfriedhof sinken/ wir nicht: die gleich — und fortgeschrittenen werden träumen —/ wir werden sie zurückverfolgen diese fahrt von jahren./ bekränzt uns heute. heute sind wir tot —/ bald werden wir den abgesängen eurer klage weiber winken*», in *die versprengung*, Frankfurt/Main 1986, p. 22.

<sup>32</sup> D. Grünberg, *Völlig danebn*, saggio apparso in «*ariadnefabrik*» IV/1989.

<sup>33</sup> D. Grünbein, *Mensch ohne Großhirn*, «*Erstes Arkanum, das hieß/ blanker Sarkasmus, List über alle Maßen/ Zerrissenheit, was vom Wissen bleibt./ Mit der Drastik als Credo, dem Wandern/ um das numerische Nichts war Statistik/ Vergeßlichkeit*», poesia inedita.

«Con quale meraviglia guardavi dalla riva i ciottoli piatti che di striscio/ toccavano l'acqua, leggeri, poi più pesanti. La spiaggia/ calpestata da famiglie inquiete, restò muta sotto rifiuti abbandonati,/ tranne una radio. Che gabbiani gridassero come scolari era un/ inganno degli orecchi acuiti dal primordiale scenario di fili d'erba,/ che impercettibili crescevano, e calcare, ridotto a polvere.»

Durs Grünbein, *L'orecchio nell'orologio*<sup>34</sup>

La selettività poetica di Grünbein evita una netta separazione tra l'utopia e l'ideale, tra l'illusione e la fede, anzi il poeta accentua ulteriormente le varie sfumature per tentare passaggi o spostamenti dei confini effettivi e soggettivi. Ciò perché — come sostiene Wolfgang Hilbig — la particolarità degli scrittori e dei poeti della RDT consiste nel fatto che i limiti soggettivi che devono esser compresi e superati sono anche confini territoriali.

«I limiti della propria soggettività sono confini territoriali allungati, perciò il punto di partenza di un poeta dell'Est è sempre diverso da quello di uno dell'Ovest, che deve tentare di filtrare la propria soggettività da un diversivo»<sup>35</sup>.

Neanche Uwe Kolbe si sottrae ai limiti soggettivi e territoriali, quando scuote «il vecchio melo/ dal tronco abbattuto»<sup>36</sup>, e con sguardo scettico va alla ricerca d'una patria che non ha più. La sua prima raccolta di poesie *Hineingebohren* (Nato dentro) è già diventata cifra sintomatica per una generazione di poeti che fanno parte d'una società abituata a dipingere il mondo in bianco e nero, senza sfumature: Kolbe si interroga proprio sulle tante menzogne degli ultimi

<sup>34</sup> D. Grünbein, *Das Ohr in der Uhr*, «*Wie du staunend am Ufer den flachen Kieseln zusahst, die lautlos/ erst leicht, dann schwerer werdend das Wasser streiften. Der Strand,/ zerwühlt von nervösen Familien, war unterm zurückgelassenen Müll/ bis auf das einzige Radio stumm. Daß Möwen wie Schulkinder schrien/ war eine Täuschung geschärfter Ohren in der vorweltlichen Szenerie/ von Gräsern, unhörbar wachsend, und Kalkstein, zermahlen zu Staub*» (poesia inedita).

<sup>35</sup> W. Hilbig, *Vortrag an der Universität in Lexington*, op. cit., pp. 240-241.

<sup>36</sup> U. Kolbe, *Tübinger Spaziergang*, in *Vaterlandskanal. Ein Fahrtenbuch*, Frankfurt/Main 1990.



anni che portano alla caduta del Muro, rivendicando il concetto di responsabilità individuale là dove il lato pubblico del quotidiano assume di nuovo una dimensione importante:

«Paese alto ampio verde,/ pianura disegnata dal recinto. Rosso/ albero di sole all'orizzonte./ Il vento è mio/ e miei sono gli uccelli.// Piccolo verde paese stretto,/ paesaggio di filo spinato./ Nero/ albero accanto a me./ Vento aspro./ Uccelli estranei.»

Uwe Kolbe, *Nato dentro*<sup>37</sup>

Nonostante l'essenzialità e la precisione nella scelta delle immagini, la lirica di Kolbe sfugge a una decifrazione univoca. Con grande abilità stilistica il poeta cambia continuamente *ductus*: utilizzando elementi di neodadaismo e lirica rock della «beat generation» sapientemente mischiati a una poesia tradizionale legata ai grandi esempi (Baudelaire, Benn, Brecht, Heine, Hölderlin, Whitman). Insieme ai più estremi esperimenti della *Prenzlauer Berg-connection*, Kolbe tenta di dar voce a una poetica che è continua ricerca di quel paese ideale che non esiste, che alla fine resterà forse solo nel ricordo d'una utopia:

«Germania,/ vecchio melo/ dal tronco abbattuto,/ uno dei tuoi rami secchi/ ha l'ultima mela rossa,/ che colgo e mangio,/ placo la mia fame,/ anche se mi brucia lo stomaco.»

Uwe Kolbe, *Tübinger Spaziergang*<sup>38</sup>

Con la rivoluzione d'autunno dell'89, le barriere di Kolbe sembrano cadute. Ma la caduta del Muro non sembra aver sciolto del tutto il ghiaccio dei dubbi e delle incertezze: per molti, la riunificazione delle due Germanie non è stato un

<sup>37</sup> U. Kolbe, *Hineingeboren*, «Hohes weites grünes Land,/ zaundurchsetzte Ebene. Roter/ Sonnenbaum am Horizont./ Der Wind ist mein/ und mein die Vögel.// Kleines grünes Land enges,/ Stacheldrahtlandschaft./ Schwarzer/ Baum neben mir./ Harter Wind./ Fremde Vögel.», in *Hineingeboren. Gedichte 1975-1979*, Berlin/Weimar 1980.

<sup>38</sup> U. Kolbe, *Tübinger Spaziergang*, «Deutschland/ alter Apfelbaum,/ niedergeschnittenen Stams,/ einer deiner dürren Zweige/ trägt den letzten roten Apfel,/ den ich pflück und esse,/ ob mir auch der Magen brennt.», in *Vaterlandskanal. Ein Fahrtenbuch*, cit., p. 86.

evento privo di traumi. All'Est, infatti, c'è ancora chi non è convinto che una società come quella della ex RFT fondata sul libero mercato, sul potere economico e sulla concorrenza, possa essere accettata come alternativa definitiva alle promesse del socialismo reale. Ma questo — una convinzione sentita anche se in modo diverso all'Ovest — è altro discorso, ancora aperto.

\*  
\* \*

Negli anni Ottanta, anche nella Repubblica Federale vivono giovani poeti che operano con strutture linguistiche le quali agitano l'intero sistema verbale con un approccio molto soggettivo. Già gli anni Settanta avevano visto poeti come Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, Oskar Pastior e Paul Wühr lavorare con materiale mobile, sperimentale e progressista. Ora, questa ricerca poetica di montaggio sperimentale viene accolta dalla generazione più giovane con entusiasmo. Soprattutto da due poeti, Peter Waterhouse (*passim*, 1986) e Thomas Kling (*geschmacksverstärker* 1989), per i quali la poesia (quasi intraducibile in italiano) diventa gesto aperto, anarchico e sovversivo contro il sistema linguistico in vigore. Che per mettere in subbuglio un mondo ordinato (ma per loro disordinato) ricorrono a un lessico prefabbricato caricato di grovigli di frasi fatte, frasi retoriche e citazioni che agitano in una miscelanea di «incomprensibili» discorsi. Kling, il «Ver-rückte Sprachinstallateur» (l'installatore linguistico spostato) — così lo chiama Friederike Mayröcker<sup>39</sup> — recupera materiale per la sua poesia da ritagli di giornali, dialoghi, voci radiofoniche e immagini televisive; usa il suo impasto verbale con frammenti di parole e brandelli di frasi che è provocazione, ma anche realtà linguistica.

È sufficiente scorrere i titoli della sua raccolta di poesia *geschmacksverstärker* per constatare come Thomas Kling «sloga» i suoi frammenti lessicali per poi riordinarli, mesco-

<sup>39</sup> F. Mayröcker, Nota a *geschmacksverstärker. gedichte 1985-1988*, di Th. Kling, Frankfurt/Main 1989, p. 2.

landoli e «installandoli» di nuovo e in modo diverso, trascrivendo la realtà fonetica in caratteri grafici:

«klassisches restorang», «warnung vor taschndiem!», «eins, stock-im-eisn-», «('preis der tapezierer')», «blutbilder, ansichtskarten», «schlachtenmaler: halber kirschkuhn», «zielwasser ('gorge-de-pigeon')», «zwanxeinweisun», «skydiving leinwand», «jassende dahlien», «stempel griebnitzsee», «böhmische drugs», «nachtbilljeh». Intervento che suona all'incirca così: «ristorante classico», «avvertimento da borseggiatore», «uno, bastone-nel-ferro», «('prezzo dei tappezzieri')», «quadro ematologico, cartoline illustrate», «pittore di battaglie: mezza torta di ciliege», «acqua di destinazione», («gorge-de-pigeon»), «ricovero d'urgenza», «skydiving schermo», «dalia jazzante», «timbro griebnitzsee», «drugs boemi», «biglietto notturno»<sup>40</sup>.

Intervento in cui la distorsione di lingua e forma esprime una percezione frammentaria della realtà, che si compone e scompone attraverso la bruttezza di un mondo sconvolgente:

#### Auflehnung

rabiater stahlstich im rückspiegel;  
verfremdeter horizont, zappelndes  
wespengelb; kriechende wespe  
der himmel, trotziger ruisdael,  
gesträubt;

schwertransporte,  
gestauchtes licht die autobahn  
zieht sich («ausfahrt bochum-  
stahlhausen»), bißchen bepflanz  
die hörschutzmauern, kaschierender  
anstrich sorgfältiges seuchengrün;

gehehelt; «habs mit eignen lungen!»,  
«gepfälte lunge»; dann wider  
eine unerwartete allee,  
entmummte bäume;  
im rückspiegel

<sup>40</sup> Th. Kling, *geschmacksverstärker*, cfr. in proposito l'*Indice*, pp. 126-128. Thomas Kling è nato nel 1957 e ha vissuto a Düsseldorf, Vienna e in Finlandia. Vive ora a Colonia. Il suo primo volume di poesie *geschmacksverstärker. gedichte 1985-1988* (Frankfurt/Main, Suhrkamp) è del 1989.

GESTRÄUBTER SATZSPIEGEL die baumelnden  
maskottchen (schuhchen) und playboy-  
aufkleber auszehrung unsrer  
s e u c h e n k ö p f e;  
bis an die zähne: auch hier im  
stadienlicht die zutretenden fans.

#### Rivolta

rabbiosa siderografia nello specchio retrovisore;  
orizzonte estraniato, zampettante  
giallo vespa; vespa strisciante  
il cielo, ostinato ruisdael,  
rizzato;

trasporti carichi,  
luce compressa, l'autostrada  
si prolunga («uscita bochum -  
stahlhausen»), con poche piante  
i muri anti rumore, tinta  
coprente scrupoloso verde epidemico;

ansimante; «l'ho con i miei polmoni!»,  
«polmone impalato»; poi di nuovo  
un viale alberato inatteso,  
alberi smascherati;

nello specchio retrovisore  
LUCE DI STAMPA RIZZATA le piccole mascotte  
ciondolanti (scarpette) e playboy-  
autoadesivi esaurimento delle nostre  
t e s t e e p i d e m i c h e;  
fino ai denti: anche qui nella  
luce degli stadi i tifosi che pestano

Thomas Kling<sup>41</sup>

In queste forme di ricerca poetica il linguaggio prende una direzione apparentemente senza via d'uscita, «die Richtung nach nirgendwo», direzione che altri poeti dell'Est e dell'Ovest, evidentemente, non hanno scelto così apertamente.

<sup>41</sup> Th. Kling, *Auflehnung*, in *geschmacksverstärker*, op. cit. p. 95.

\*  
\* \*

Il gesto di ribellione della *Alltagslyrik*, che nella poesia degli anni Settanta costituì nella RFT un tentativo di mimetizzare le differenze tra linguaggio poetico e quello quotidiano, tra impegno politico e ritiro nel privato, si sta esaurendo. Tra il 1979 e il 1980, la critica letteraria sancisce la sua fine e il ritorno alle forme, «Wiederkehr der Formen»<sup>42</sup>. Harald Hartung chiede esplicitamente la rinascita della poesia sotto il segno della forma, il ritorno al virtuosismo beniano e all'artisticità nietzschiana<sup>43</sup>.

In tal senso, nessuno opera meglio di Ulla Hahn, che con il suo credo nella *ars poetica* apre il decennio e crea una poetica che abilita di nuovo la forma armonica e chiusa. Rima e metrica accentuano il suo classicismo epigonale, dove gli argomenti sociopolitici e storici sono banditi a *marginalia*. L'amore diventa soggetto che celebra l'individualismo apolitico e la sensibilità emotiva. L'io lirico, nostalgico e triste, esalta l'amore. La tensione emotiva è sublimata da un'estrema semplicità verbale e da una raffinata sintassi.

«Quando andai via da te — oggi — / cadde la prima neve/ e la mia testa fece/ rima con dolore.// Non era il gelo/ a spingere le mie lacrime/ negli occhi — piuttosto/ c'era qualcosa senza rima.// Oh eri già così lontano/ quando ti chiamai/ a chiederti chi di notte/ dorme nelle tue rime».

Ulla Hahn, *Canto d'inverno*<sup>44</sup>

<sup>42</sup> H. Hartung, *Deutsche Lyrik seit 1945. Tendenzen, Beispiele, Portraits*, München 1985, pp. 83-93.

<sup>43</sup> H. Hartung, *Das Gedicht und die Regel*, in «Merkur» 388, 1980, p. 1015 e seg.

<sup>44</sup> U. Hahn, *Winterlied*, «Als ich heute von dir ging/ fiel der erste Schnee/ und es machte sich mein Kopf/ einen Reim auf Weh.// Denn es war die Kälte nicht/ die die Tränen mir/ in die Augen trieb es war/ vielmehr Ungereimtes.// Ach da warst du schon zu weit/ als ich nach dir rief/ und dich fragte wer die Nacht/ in deinen Reimen schlief», in *Herz über Kopf*, Stuttgart 1981, p. 27. Ulla Hahn è nata nel 1946 nel Sauerland, vive ad Amburgo. È germanista e libera scrittrice. Ha pubblicato diverse raccolte di poesie che hanno ricevuto numerosi premi: *Herz über Kopf* (1981), *Spielende* (1983), *Freudenfeuer* (1985) e *Unerhörte Nähe* (1988), (tutti Stuttgart, DVA). Nel 1990 è uscito il suo primo romanzo *Ein Mann im Haus* (Stuttgart, DVA).

La Hahn è convinta che «Il moderno non è il contrario di tradizione, ma creandola la porta avanti e la sviluppa. Il nuovo è una infrazione del vecchio, (...) è un ampliamento dell'azione. (...) Tutto è stato già elaborato e usato, è a mia completa disposizione. (...) Nell'arte nulla invecchia»<sup>45</sup>.

Ma Ulla Hahn non è riuscita a sottrarsi alla critica secondo cui l'uso sapiente che l'autrice fa della tradizione lirica porta in sé il pericolo di retorica e anacronismo. E le sue ultime poesie accentuano smarrimento e disillusione: la forma perfetta si frantuma in un mondo che cede sempre di più a un'illusione di perfezione.

#### Confine

Alla luce del giorno i giuramenti  
di bellezza ed eternità di  
corpi e reami.  
Di notte  
la corrosione delle lacrime  
mancanze assenze l'odore di  
filo spinato alla foce della cosce

Ulla Hahn<sup>46</sup>

Forse solo in Ulla Hahn, però, il ritorno a forme e contenuti tradizionali è così pregnante. In altri poeti l'uso della tradizione poetica è meno evidente, il repertorio formale costituisce lo sfondo a immagini nostalgiche, percezioni sensuali e osservazioni personali di un mondo che, sempre più funestato, descrive uno spazio museale dove l'io lirico riflette disincantato un mondo in declino che va scomparendo.

Le poesie di Michael Krüger inseguono un'utopia negativa: l'addio di un mondo che si scompone, dove il futuro è privo di speranze, dove la cultura è relitto di tempi passati: immagini appena colte e già scacciate dalla chimica, dalle lamiere, o soffocate dal cemento:

<sup>45</sup> U. Hahn, *Unerhörte Nähe*, Stuttgart 1988, pp. 89-90.

<sup>46</sup> U. Hahn, *Abgrenzung*, «Bei Tageslicht die Beteuerungen/ der Schönheit und Ewigkeit von/ Körpern und Königreichen./ Nachts/ die Verätzungen der Tränen/ Mängel Abwesenheiten der Geruch von/ Stacheldraht in der Mündung der Schenkel», poesia inedita.

«... La tempesta alzò un velo bianco.../ La terra incurabilmente malata trasuda i suoi morti/ e impedisce al futuro di diventare futuro. Piatti nel lavello. ...». E più avanti: «... Alla fine della storia/ vincerà la storia, la storia del fazzoletto/ con cui sono state cancellate per sempre/ le lacrime del volto della terra.../ Ora vogliamo congedarci da questa/ casa vuota, da questi sguardi sublimi,/ da gesti dispotici, dalla parola dimessa, dal presente impossibile...»

Michael Krüger, *Ritorno in una casa vuota*<sup>47</sup>

Le metafore sono realtà primaria, la loro sospensione indica la fine delle immagini: la loro morte. Quella storia che permetteva salvezza e perciò futuro, è una storia finita, senza più speranza. Così la poesia: le sue immagini appartengono alla fragilità di questo mondo, con leggero rimpianto privo di cinismo, le immagini allungano fino all'oggi i loro segnali di quotidianità con distaccata rassegnazione.

Ma per tanti poeti, riappropriarsi così faticosamente del tradizionale patrimonio poetico non significa volersi nuovamente inserire in quel mondo. Al contrario, questa scelta dimostra l'unica sua legittimazione in quanto atto di resistenza contro la distruzione culturale. Dalle rovine della tradizione affiorano i monumenti della poesia, ultimi superstiti contro lo sgretolamento: Ulla Hahn invia «saluti da Dilldapp Brentano», Michael Krüger è convinto che «Gli storici sapranno se Mörike scriveva con la mano destra o con quella sinistra». Un'altra giovane autrice, Gabriele Eckart, cita la poesia di Goethe «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind» (*Erlkönig*), Holger Teschke evoca la grande pittura: «Paesaggio con tre alberi secondo Rembrandt» e «Boulevard» al

<sup>47</sup> M. Krüger, *Rückkehr in ein leeres Haus*, «.../Der Sturm hob einen weißen Schleier an... /Die Erde, unheilbar krank, schwitzt ihre Toten aus/ und hindert die Zukunft daran, Zukunft zu werden. Geschirr in der Spüle...», «Am Ende der Geschichte/ wird die Geschichte siegen, die Geschichte des/ Taschentuchs, mit dem die Tränen für immer aus dem Gesicht der Erde gewischt wurden...», poesia inedita. Michael Krüger è nato nel 1943, vive a Monaco. È libero scrittore e critico letterario. Ha pubblicato sue poesie in antologie, giornali e riviste. Oltre a numerosi libri di prosa, ha pubblicato diversi volumi di poesie, p.e. *Die Dronte* (München, Hanser 1985), *Zoo* (Pfaffenweiler, Pfaffenweiler Presse 1986), *Tagebuchgedichte* (Berlin, Wagenbach 1989), e *Hinter der Grenze* (Pfaffenweiler, Pfaffenweiler Presse 1990).

«Senso d'angoscia di Edvard Munch», e così Monica Adolph con «Francis Bacon va in gondola».

Anche per Ludwig Fels la poesia diventa luogo di resistenza, arma con cui il poeta si difende contro l'emarginazione, contro la distruzione definitiva del mondo colpito da inquinamento, incuria e indifferenza. Bisogna «esorcizzare» le cose che feriscono, rievocare i sogni e i desideri, che giorno dopo giorno vengono delusi, farli rinascere nel linguaggio: «Io voglio nuvole e stelle. Ogni giorno»<sup>48</sup>. Il suo realismo poetico non si ferma davanti a clichés e sentimentalismi logori, che anzi diventano strumento essenziale della sua denuncia. Il linguaggio poetico ironico, sferzante, a volte viscerale e allo stesso tempo nostalgico e levigato, non teme le contraddizioni inerenti, che sono piuttosto il grido di rabbia e di indignazione del poeta.

«Musica dei morti/ stride nel cielo grigio/ o sera piena di tuoni/ suonamü,  
Dio, con la tua orchestra d'angeli/ le cornamuse della solitudine...// Musica  
dei morti/ grida, nelle pietre, dolore del silenzio/ fil di ferro in testa, ruggine  
e spine/ o mie lacrime danzano/ muri di sonno e fanfare lontane/ il mio cada-  
vere, come guizza sciocamente»

Ludwig Fels, *Percussionen*<sup>49</sup>

La sua lirica, stabilitasi tra un'acclamata solitudine con forti accenni al neoromanticismo, e la sua appartenenza al «Lumpenproletariat», alla marmaglia proletaria, come la definisce lui stesso, è piena di immagini elementari di forte suggestione, nature morte si alternano a sogni irrealizzabili: la fine del dominio della macchine, il fallimento dei robot, la libertà degli animali.

<sup>48</sup> L. Fels, *Blaue Allee, versprengte Tataren*, München 1988. Fels è nato a Treuchtlingen nel 1946, vive a Vienna. I suoi volumi di poesie sono: *Anläufe* (1973), *Der Anfang der Vergangenheit* (1984) e *Blaue Allee, versprengte Tartaren* (1989), (München, Piper).

<sup>49</sup> L. Fels, *Percussionen*, «Musik der Toten/ gellt am grauen Himmel/ o  
Abend voller Donner/ spiel mir, Gott, mit deiner Engelkapelle/ die Schalmeien  
der Einsamkeit...// Musik der Toten/ Schreie, in den Steinen, Schmerz der  
Stille/ Draht im Schädel, Rost und Dornen/ o meine Tränen tanzen/ Mauern  
aus Schlaf und ferne Fanfaren/ mein Leichnam, wie er albern zuckt» (poesia  
inedita).

La sua non vuole essere arte ma malinconica e rabbiosa agitazione dell'uomo contro lo scempio in cui vive: «Non c'è la più pallida possibilità di poter scambiare le mie poesie con «l'arte»<sup>50</sup>. Diventa sempre più difficile fidarsi del linguaggio che è ormai convulso balbettio, scongiuro e imprecazione. Per tali motivi, la ricerca poetica di questi anni ha spesso come protagonista la natura. Che Ludwig Fels chiama «Schlachthof e Schlachtfeld» — mattatoio e campo di battaglia —, una natura sullo sfondo di uno scenario apocalittico, priva della speranza di poter essere salvata. Ormai *topos* del degrado totale è l'albero fiorito tra desolazione e gelo:

«orribili i fiori di melo/ la notte/... solo la città dei fiori di pietra/ consente la notte».

Monica Adolph, *La notte cresce a Parigi*<sup>51</sup>

«...Qualcosa morirà/ sempre in qualche modo,/ mentre a primavera senza pietà/ fioriranno i ciliegi».

Kurt Drawert, *Non dirlo più*<sup>52</sup>

«...sì, aveva piovuto un pò, i ciliegi/ fiorivano, poco prima del gelo, a maggio./ Ero dietro di te, gridavo».

Dorothee Haeseling, *Naturalmente vengo*<sup>53</sup>

Perché una poesia della natura, ormai paesaggio svilito ed estraniato? «Perché non è affatto sicuro — dice Christoph Buch — che tra cent'anni esisteranno ancora alberi su questa terra, e voler tacere sugli alberi vuol dire tacere su tantissimi misfatti di cui non soltanto gli alberi cadono vittime»<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> L. Fels, *Anläufe*, München 1973; cfr. in proposito M. Tötenberg, *Ludwig Fels*, in *KLG*, München 1989.

<sup>51</sup> M. Adolph, *Die Nacht wächst in Paris*, «Furchtbar die Apfelblüten/ nachts/.../ allein die Steinblütenstadt/ erlaubt die Nacht» (poesia inedita).

<sup>52</sup> K. Drawert, *Beschreib das nicht*, «Immer wird etwas/ irgendwo sterben,/ während im Frühling gnadenlos/ die Kirschblüte steht» (poesia inedita).

<sup>53</sup> D. Haeseling, *Natürlich komm ich*, «es hatte ja ein wenig geregnet, die Kirschbäume/ blühten, kurz vor dem Frost, im Mai. Ich war hinter dir, schrie» (poesia inedita).

<sup>54</sup> C.H. Buch, Introduzione a *Tintenfish 12*, Berlin 1977, p. 7.

Le implicazioni e conseguenze della continua distruzione del patrimonio naturale sono tali che l'uomo non deve tacere: è suo compito denunciare il pericolo che incombe sul mondo intero, che è ormai ridotto a sfondo dell'autodistruzione ecologica.

La risposta di un poeta come Hans-Ulrich Treichel è immediata: sottovoce, amaro e disincantato, dà spazio alla discordanza sofferta tra io e mondo. «Cosa so degli alberi», «Tutto è ancora possibile», «Il canto della fine», «Alle grandi città», questi i titoli della quattro sezioni della raccolta di poesie *Non c'è miracolo da giorni* di Treichel. Le descrizioni di una situazione o di uno stato d'animo si alternano costantemente diventando storia di ogni giorno valida nel tempo. Il distacco che il poeta cerca, si evidenzia nel raffinato e ironico gioco verbale che tenta di distanziare fugacità e caducità.

#### Belcanto

Tragico grande intreccio,  
bianconeve la sposa, rossosangue  
il velo, cori opprimenti, pellegrini in grigio,  
lieve commozione tra il pubblico, nel libretto  
solo dolore e pena, oh spavento,  
oh compassione, lei piange e così via,  
finché, poco prima dell'intervallo,  
la follia assurde a celestiali altezze  
e noi volammo giù dal nostro posto:  
due corvi affamati e gracchianti  
strada facendo diretti al buffet

Hans-Ulrich Treichel<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> H.-U. Treichel, *Belcanto*, «Tragische, große Verstrickung,/ schnee-weiß die Braut, der Schleier/ blutrot, düstere Chöre, Pilger in Grau,/ im Publikum zarteste Rührung, im Textbuch/ nur Schmerzen und Qual, Ach Schrecken,/ Ach Mitleid, Sie weint und so weiter,/ bis schließlich, ganz kurz vor der Pause,/ der Wahnsinn in himmlische Höhen aufstieg/ und wir von den Sperrsitzen flogen:/ zwei hungrige, krächzende Raben/ auf dem Weg zum Buffet» (poesia inedita). Hans-Ulrich Treichel è nato nel 1952 e vive a Berlino. È germanista e docente universitario. Ha scritto vari volumi di poesia: *Ein Restposten Zukunft* (1979), *Tarantella* (1982), *Liebe Not* (1986) e *Seit Tagen kein Wunder* (1990).

Quando non è più protagonista, la natura diventa riflesso degli infiniti paesaggi dell'io: sono le ramificazioni della psiche, dei sogni e degli abissi in cui l'io precipita. Nervosismi che si esprimono nei veloci passaggi tra i diversi stili, tra affermazioni positive e le loro immediate negazioni; le volute asprezze nei gesti linguistici, ardui e audaci; le incongruenze verbali e le ostentazioni forzate che i poeti introducono nel linguaggio poetico esasperano le angosce, le aggressioni, gli choc emotivi che l'io deve subire. Il linguaggio si fa nuovamente chiuso, ermetico, non cerca più la complicità del lettore, non teme l'estrema conseguenza, di arrivare cioè all'incomprensione e infine al silenzio. L'io, se appare ancora, non è più identificabile con l'autore, non è più mediatore tra utopia e realtà, tra scrittura e lettura, tra individuo e storia, ma ora è un io dalle sfaccettature molteplici, identico con la lacerazione della tessitura del linguaggio.

#### Francis Bacon va in gondola

VAI  
violetta scimmia notte  
sono ciechi gli specchi  
a lungo  
prima del grido suona il violino  
varianti del tuo grido  
in cielo la cerva  
si dà alle nubi  
ecco la sedia elettrica  
VAI  
violetta scimmia notte  
nessuno più  
può ingannarti

Monika Adolph.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> M. Adolph, *Francis Bacon fährt Gondel*, «GEH/ violetter Affe Nacht/ blind sind die Spiegel/ lange/ vor dem Schrei spielt eine Violine/ Varianten deines Schreis/ am Himmel die Hirschkuh/ gibt sich den Wolken hin/ da der elektrische Stuhl/ GEH/ violetter Affe Nacht/ niemand mehr/ macht dir was vor», poesia inedita. Monica Adolph è nata nel 1949 a Colonia, dove vive. È redattrice di una stazione radio, ha pubblicato poesie in antologie e riviste.

Il disfacimento delle convenzioni linguistiche si coglie anche nella poesia di Anna Rheinsberg, che colloca la sua lirica nell'ambito del movimento femminista, fenomeno ormai estremamente isolato, visto che tutte le forme di scrittura al femminile sembrano ormai superate. Restano, forse, una maggiore sensibilità per l'emotività e l'introspezione recettiva per i rapporti d'amore, che da parte delle donne poeta sono spesso dilatati fino all'incomprensione, all'incomunicabilità, al silenzio.

Una delle strategie poetiche della Rheinsberg si evidenzia nel tentativo di rafforzare e, al tempo stesso, rompere il silenzio introducendo vere e proprie pause di respiro, come se si trattasse di una composizione musicale. Come se prendesse fiato per combattere violenza e sopraffazione, l'impotenza e l'incapacità nel doversi difendere in un mondo che spesso vede vittime le donne.

Scrivere costituisce per lei un atto di liberazione da convenzioni secolari, da dipendenze affettive, da discriminazioni profondamente radicate.

#### Quartiere

lampioni & neve  
/fisarmonica  
una cane passeggia cielo dolcezza muso  
tempo d'uccello salsiccia & animale  
un mai più

il dolore alla gamba & rivoluzione!  
vento marcia  
felicità di ciliegia cuore un sommacco  
luglio volare  
ancora è una misera canzone  
mano silenzio esistenza  
& il culo di emmy è biondo  
nel sogno  
che ritorna un filo di seta blu respiro  
la bocca di emmy io sono! pleureuse cane 'na colombaia vento

Anna Rheinsberg<sup>57</sup>

<sup>57</sup> A. Rheinsberg, *Quartier*, «lampion & schnee/ / akkordeon/ ein hund spaziert himmel süße schnauze/ vogelstunde wurst & tier/ ein nimmermehr/

\*  
\* \*

La lirica è strumento sensorio per i segnali di crisi in una fase di passaggio tra rifiuto della tradizione e suo recupero, tra opposizione inconciliabile di poesia e storia e la loro riconciliazione. Probabilmente si può affermare che in Germania il poeta degli anni Ottanta ha vissuto in attesa di una confrontazione con l'esperienza attuale: il crollo dei muri delle ideologie. Per uno di loro, Jan Koneffke, il muro di confine diventa *Muro del Paradiso*:

«dal nulla l'altra notte sorse un/ muro/ arrampicandosi al cielo al filo spinato nuvole impazzite/ si dibattevano/ guizzante piccola luna (...) tutti i segnali di confine si piegarono oltre il cemento/ brillò il deserto di lamiera/ colosso di cemento muro svanirono nell'aria/ sgomenti tutti filarono via»<sup>58</sup>.

«Dalle rovine che gli giacciono intorno — scrive Michael Buselmeier — il poeta deve raccogliere ciò che gli serve per creare qualcosa di proprio (...). Non siamo alla fine, ma all'inizio degli esperimenti»<sup>59</sup>.

Ora, forse, nella delicata fase di transizione che segue la riunificazione politica, impegnandosi contro la distruzione dell'ambiente, contro l'impovertimento delle risorse naturali,

---

der schmerz im bein & revolution!/ wind marschier/ kirschglück herz ein essigbaum/ juli fliegen/ noch ist ein elend lied/ hand stille existenz/ & emmys arsch ist blond/ im traum/ der wiederkehrt ein blauer seidenfaden atem/ emmys mund ich bin! pleureuse hund n taubenstoß wind» (poesia inedita). Anna Rheinsberg è nata nel 1956 a Berlino, vive a Marburg. È germanista e ha pubblicato diversi volumi di poesie: *Marlene in den Gassen* (1979), *Bella donna* (1981), *Anaconda* (1986) e *Narcisse Noir* (1988).

<sup>58</sup> J. Koneffke, *Traum von der Paradiesmauer*, «erhob sich vergangene Nacht aus dem Nichts eine/ Mauer/ zum Himmel hin kletternd im Stacheldraht zappelten/ Wolken von Sinnen/ flackernder Mond klitzeklein.../ alle Grenzschilder umknickten durch den Beton/ schimmerte Blechwüstenei/ Zementkoloß Mauer zerflossen in Luft/ jeder schlich ratlos beiseite», poesia inedita. Jan Koneffke è nato a Darmstadt nel 1960, vive a Berlino. È libero scrittore. Il suo primo volume di poesie *Gelbes Dienstrad wie es hoch durch die Luft schoß* (Frankfurt/Main, FVA) è del 1988.

<sup>59</sup> M. Buselmeier, *Poesie und Politik. Anmerkungen zur Lyrik der 70er und 80er Jahre*, in *Politische Lyrik, Text & Kritik*, pp. 55-66.

contro la miseria umana, o meglio contro tutto ciò che Günther Grass ha definito *die Ästhetik der Armut*, l'estetica della povertà, la nuova poesia tedesca si fa strumento che rafforza la difficile unità ritrovata.

E acquistando nuova attualità l'appello alla *responsabilità individuale* di Uwe Kolbe e il richiamo di Gerhard Wolf, che nella sua *Ästhetik der Verantwortung*, l'estetica della responsabilità<sup>60</sup>, mette in guardia dai pericoli del *Kahlschlag*, il *disboscamento totale*, che più che natura e ambiente riguarda proprio il *Kahlschlag in den Köpfen*, il disboscamento totale delle idee. E si appella a intellettuali e artisti perché erigano con la loro arte un argine di difesa degli ideali dell'umanità, della giustizia sociale e dell'uguaglianza.

È su questi confini, forse, che la poesia tedesca più recente ha trovato o sta trovando la sua legittimazione.

---

<sup>60</sup> G. Wolf, *Signaturen gegen die gesinnungslose Zeit*, in *Sprachblätter, Wortwechsel*, Leipzig 1992, pp. 211-214.

contro la miseria umana e contro tutto ciò che è  
non c'è da dubitare che anche in questa parte  
l'opera di questo libro è di grande valore  
e di grande interesse. Il libro è scritto  
in un linguaggio chiaro e semplice, e  
è molto interessante per tutti coloro  
che si interessano di questi problemi.  
Il libro è scritto in un linguaggio  
chiaro e semplice, e è molto  
interessante per tutti coloro che  
si interessano di questi problemi.

Il libro è scritto in un linguaggio  
chiaro e semplice, e è molto  
interessante per tutti coloro che  
si interessano di questi problemi.

Il libro è scritto in un linguaggio  
chiaro e semplice, e è molto  
interessante per tutti coloro che  
si interessano di questi problemi.

Il libro è scritto in un linguaggio  
chiaro e semplice, e è molto  
interessante per tutti coloro che  
si interessano di questi problemi.

### RECENSIONI

Il libro è scritto in un linguaggio  
chiaro e semplice, e è molto  
interessante per tutti coloro che  
si interessano di questi problemi.

Il libro è scritto in un linguaggio  
chiaro e semplice, e è molto  
interessante per tutti coloro che  
si interessano di questi problemi.



*Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, a cura di Lea Ritter Santini, Voll. I e II, Napoli/Wolfenbüttel 1991, Lire 150.000.

Era il 25 aprile 1775 quando Gotthold Ephraim Lessing salì a Vienna, con il Colonnello Karl von Warnstedt, sulla carrozza del principe Massimiliano di Braunschweig-Lüneburg per il viaggio più lungo della sua vita, il viaggio in Italia. Da tempo Lessing desiderava visitare l'Italia e forse negli accordi che lo legarono alla biblioteca di Wolfenbüttel e quindi alla casa di Brunswick era compresa la realizzazione di quel sogno. «Non ho trovato altra ragione al perché non voglia considerarti un grande conoscitore d'arte, da quella che tu non sia stato ancora in Italia», scriveva Karl Gotthelf Lessing al fratello ancora il 19 ottobre 1772. Mai però Lessing avrebbe pensato di intraprendere quel viaggio in modo così fortuito, né forse in quel momento, così poco opportuno per allontanarsi da Vienna e da Eva König. Probabilmente ci avvicineremo un po' di più ai motivi che lo indussero alla improvvisa partenza, se uniamo al segreto e lontano desiderio dello scrittore le comprensibili (e forse autoritarie) insistenze del Principe ad avere per guida quel conoscitore meticoloso e profondo dell'arte e della cultura italiane. Il viaggio ebbe quindi luogo e solo otto mesi più tardi Lessing rivide il suolo tedesco.

Per una strana congiunzione di eventi, però, quel viaggio è rimasto pressoché ignorato non solo dal grande pubblico, cosa in sé comprensibile, ma ancor più dalla critica, che per anni lo ha frettolosamente liquidato con un perentorio: «di ben poco frutto al poeta», anche se gli scarni appunti di quel taccuino, che viene ufficialmente considerato il 'diario' italiano di Lessing, facevano intuire la partecipata attenzione che l'illuminato bibliotecario di Wolfenbüttel aveva concesso in quegli otto mesi alla cultura, alla letteratura, alle scienze e alle arti del nostro paese.

«Lessing si trova veramente a Roma e fruga fra le antichità. Le sue opinioni vengono prese in alta considerazione dagli eruditi e dai conoscitori locali. Albani, il grande amico di Winckelmann, lo ha già invitato qualche volta alla sua tavola, gli ha mostrato la sua sontuosa villa e donato alcuni eccellenti pezzi di arte antica. Sono le persone come Lessing che dovrebbero viaggiare, quelle che portano con sé anche il proprio cervello», scrive con la nota *vis* polemica Schubart nella «Deutsche Kronik» in data 26 giugno 1775. Probabilmente anche le graffianti parole di Schubart e gli scarni resoconti delle gazzette del tempo erano troppo poco per dar corso a ricerche dall'incerto destino.

Era però quasi ovvio che la scoperta di documenti d'archivio avrebbe rimesso in discussione innanzi tutto quella sbrigativa archiviazione. E così

è accaduto nel momento che è stata ritrovata la nota delle spese di quel viaggio redatta dall'aiutante del Principe, il Colonnello von Warnstedt, una nota che non si limita ad un arido elenco di cifre, bensì scandisce quotidianamente stazioni di posta, città, monumenti, località, personalità incontrate, visite a teatro, ad artisti, atelier, musei. Un vero 'trattato' economico, scientifico, letterario e artistico ove lo si penetri con la dovuta curiosità e convinta intelligente volontà di 'capire'.

Per far questo era però necessario uno studioso che fosse non soltanto profondo conoscitore di Lessing e della Germania, ma che al tempo stesso potesse muoversi con disinvoltura nel movimentato panorama italiano del Settecento, intuisse i numerosi problemi connessi col progetto ambizioso di studiare quel viaggio in tutti i suoi aspetti. Nel frattempo la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel ricomponeva dalle innumerevoli liste di libri approntate da vecchi bibliotecari l'elenco dei duecentosessantaquattro volumi acquistati da Lessing durante quel suo soggiorno in Italia, solo una parte di quelli spediti nel luglio del 1775 da Livorno alla volta della Germania. Essi costituivano un segno tangibile dei polivalenti interessi, delle suggestioni vissute da Lessing in Italia e il loro rinvenimento rappresentava un'altra occasione per alzare il velo su quel viaggio negletto. Fu così che Lea Ritter Santini, la nota studiosa di letterature comparate che dirige la cattedra di Neuere Deutsche Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft dell'Università di Münster, venne chiamata a dirigere un progetto di ricerca di vaste proporzioni e che sarebbe terminato con una mostra illustrativa del viaggio, allestita a Napoli negli ambulacri di Palazzo Reale (30 ottobre 1991 - 6 genn. 1992), e un Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 30 ottobre - 1 novembre 1991), un progetto che vedeva la collaborazione di due prestigiose istituzioni: la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel e l'Istituto Italiano di Studi Filosofici. Dal momento che chi scrive ha seguito da vicino alcune fasi di questo lungo e paziente lavoro, ritiene opportuno che di esso sia data notizia anche in questa rivista presentando ai suoi lettori, specialmente se germanisti, *Da Vienna a Napoli in carrozza*, il risultato tangibile di quella ricerca.

L'opera, diffusa in Italia dalla Electa Napoli, è divisa in due volumi. Nelle prime 520 pagine viene tracciato un quadro storico, scientifico, letterario e artistico di Braunschweig e dell'Italia nel '700 in articoli firmati da vari studiosi dei singoli settori. Gotthard Frühsorge è autore ad esempio di un informato contributo sulla cultura illuministica a Braunschweig all'epoca di Lessing (pp. 45-56); Ezio Raimondi e Stefano Calabrese ricostruiscono un lucido panorama dell'erudizione italiana nel Settecento (pp. 321-330); Marta Cavazza firma un bell'articolo sulla scienza italiana al tempo di Lessing: *Tra meccanicismo e tentazioni vitalistiche e materialistiche* (pp. 297-320); il giovane Stephan Matuschek riprende sulle tracce di Vico i termini della complessa controversia sull'origine del linguaggio tra Italia e Germania, ovvero tra Lessing e Francesco Soave (pp. 331-340). Paolo Chiarini torna alla *Histoire du théâtre italien* di Luigi Riccoboni (la fonte principale di Lessing sul teatro italiano nel periodo della «Hamburgische Drama-

turgie») per spiegare una famosa «distrazione d'autore» in cui Lessing incorse a proposito della tragicommedia italiana (*La 'tragicommedia' italiana e lo schiaffo del «Cid»*, pp. 341-346). Non c'è dubbio però che il peso maggiore di questo volume sia stato sostenuto dalla Ritter Santini per i numerosi articoli che corredano l'accuratissima ricostruzione delle singole tappe del viaggio e per i due importanti saggi che li accompagnano: *Lessing e le vespe ovvero dell'intelletto infiammabile* (pp. 23-43) e *La testa di Venere e le mani di Raffaello* (pp. 235-290).

È quasi impossibile seguire il labirinto delle fittissime note che commentano il rendiconto del Colonnello von Warnstedt (pp. 94-162), una miriade di luoghi, di personaggi, di libri, di quadri, che improvvisamente attraverso le parole della Ritter Santini escono dallo sbiadito bagaglio dell'erudizione e diventano vivi, tornano ad essere persone che hanno agito e parlato; luoghi che possono aver lasciato una traccia; libri realmente letti e discussi; quadri colti nell'ambiente in cui sono stati ideati e realizzati. Le stesse suggestioni si ripetono nel commento in nota al *Diario del viaggio in Italia* (pp. 181-208), all'*Epistolario* di Lessing relativo ai mesi di marzo 1775 e gennaio 1776. E ciò senza aggiungere altro sull'imponente *Catalogo della mostra* (pp. 367-515), 150 pagine di documenti, disegni, vedute, incisioni precedute o seguite da partecipati commenti di uno studioso convinto della profonda umanità e vitalità della Repubblica delle Lettere.

Non a caso il saggio *Lessing e le vespe* si trova all'inizio di questo itinerario. Procedendo dalla favola delle vespe, nate secondo la tradizione dalla carcassa di un nobile cavallo, in cui Lessing paragona gli insetti «agli odierni italiani, i quali si figurano d'esser nulla meno che i discendenti degli antichi Romani, perché son nati dai loro sepolcri», la Ritter Santini ritesse i motivi profondi che portarono Lessing a desiderare di compiere il viaggio in Italia, magari evitando di venir punzecchiato dai fastidiosi animali; «dell'Italia — ricorda l'autrice — Lessing conosceva troppo bene la cultura e la storia». Scaturisce così dal saggio una rilettura raffinata e illuminante dell'opera di Lessing dalle *Fiabe* all'*Epistolario*, dal *Nathan* alla raccolta *Collectanea*, dal *Laocoonte* all'*Emilia Galotti*, dai *Frammenti* a *Ernst und Falk*, una rilettura nella quale è riconoscibile la felice mano della germanista che conosciamo.

L'altro saggio accompagna Lessing nella concreta realtà italiana, negli ateliers dei pittori a Roma, nelle discussioni alle Accademie, a Villa Albani, nel Museo di Portici, nei colloqui con Raimondo di Sangro, ed è un racconto affascinante anche se certamente arduo da riassumere nel ristretto spazio di una presentazione. Il lettore italiano può trovare questi due saggi anche in un volume monografico del Mulino dedicato al *Viaggio italiano di un illuminista*, firmato da Lea Ritter Santini e pubblicato quasi contemporaneamente (1991) all'opera di cui ci stiamo occupando.

Il secondo volume (pp. 521-723) dedicato esclusivamente ai libri acquistati da Lessing in Italia, è uno strumento prezioso per qualunque studioso che si voglia avvicinare a questo periodo della cultura europea. Paul Raabe, direttore della Herzog August Bibliothek, noto studioso dell'Espressionismo

e esperto di bibliofilia, sotto la cui direzione erano stati ricercati e raccolti a Wolfenbüttel i volumi che Lessing aveva acquistato per conto della Biblioteca Augusta, firma la storia segreta di questo fondo prezioso. Essa è poi completata da un articolo di Stefano Calabrese volto non solo ad immergere direttamente il lettore nel pianeta dei libri del '700 in Italia, ma a sedurlo introducendolo nei segreti della *Biblioepa* del Denina: (*Mercato editoriale e modelli biblioepici nel Settecento italiano*; pp. 529-540). Ricorderemo ancora che la schedatura dei libri è stata redatta a cura di Paul Raabe e Barbara Strutz e completata da un commento bio-bibliografico di Calabrese.

Unico neo di quest'opera veramente illuminante è rappresentato dai numerosi refusi tipografici, peccati veniali inevitabili in un'edizione italiana che è stata stampata in Germania.

A conclusione di questa nostra presentazione ricordiamo con piacere che la mostra, in una edizione adattata al pubblico tedesco, è stata ospitata a Wolfenbüttel e in varie altre città della Germania, dove ha riscosso la meritata attenzione del pubblico e degli studiosi.

Giovanni Chiarini

Giovanni Tateo, *Percorsi casuali. Karl Philipp Moritz in Italia 1786-1788*, Fasano 1989.

Di estrazione povera, allevato tra gli umori malsani e rinunciatari di un'educazione quietista che lo rende ipocondriaco, Moritz trascorre la sua breve esistenza in un vagabondaggio perenne, sia geografico che metaforico, alla ricerca di una «visione d'insieme», elevando l'instancabile (e tormentato) scavo in sé stesso a scienza psicologica ed approdando infine all'estetica come ad una sintesi assoluta, ovvero ad un modo organico di leggere la realtà nelle sue antinomie laceranti.

Del legame sottile ed inscindibile che salda i rilevanti contributi teorici di Moritz in campo estetico al suo turbolento cammino esistenziale tiene conto Tateo che con la sua monografia sui *Reisen eines Deutschen in Italien 1786-88* ripercorre le tappe del viaggiatore Moritz e ricuce, all'interno del frammentato tessuto cronachistico e commentaristico, le fila di un vero e proprio percorso di formazione, che avviene gradualmente e per di più in modo casuale (come avverte il titolo del saggio).

Tateo parte dal confronto canonico quanto ricco di spunti tra il viaggio italiano di Goethe e quello di Moritz, nonché dall'incontro dei due a Roma (che in seguito fruttò a Moritz l'ingresso nell'*establishment* accademico). All'atteggiamento «teleologico» di Goethe, che già sa in fondo cosa venire a cercare in Italia, Tateo contrappone il bighellonare casuale di Moritz, la sua «disorganizzazione culturale» che, però, avverte il nostro, rende Moritz

più permeabile all'esperienza, diventando il punto di forza della sua crescita estetica. Già nell'atmosfera «leggera» e di costume della prima e della seconda parte dei *Viaggi* Tateo individua l'inquietudine percettiva di Moritz, il quale, cercando una prospettiva centrale come argine allo smarrimento vissuto nella molteplicità delle stimolazioni, comincia a mettere in pratica (sebbene non ancora in modo programmatico) una modalità di osservazione e di descrizione delle opere architettoniche e artistiche che tende a valorizzare l'effetto globale. Tuttavia è nella terza parte del viaggio che Tateo segnala l'abbandono da parte di Moritz del bozzettismo antropologico e la prima sistematizzazione più propriamente teorica di un nuovo modo di vedere: in questa parte vengono enucleate e argomentate le tematiche che daranno corpo a due importanti saggi, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) e *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793). È sempre a partire dall'osservazione «sul campo», evidenzia Tateo, che Moritz propone una sintesi tra le due funzioni del costruire e del decorare: l'ornamento non è mera giustapposizione decorativa, ma è il particolare che allude all'essenza della struttura nel suo insieme, nonché alla sua autonomia da qualsiasi finalità esterna. Attraverso la teoria dell'ornamento Moritz giungerebbe dunque alla formulazione dell'opera d'arte come insieme organico di parti, ciascuna rispecchiante l'unità, in polemica con Winckelmann, il quale nella sua descrizione dell'Apollo del Belvedere aveva privilegiato l'accurata elencazione dei particolari, non mettendo in evidenza la relazione di necessità (presente soprattutto nell'arte classica) tra il tutto e le parti. In tal modo Moritz aprirebbe dunque il campo alla concezione romantica e simbolica dell'arte che vieta ogni «versione in prosa» delle opere e che postula l'intima analogia strutturale tra genio creativo e natura creatrice.

Tateo non presume di reinventare un'unità testuale nella disorganicità dei *Viaggi*, bensì dipanare il filo sottile che conduce Moritz a superare il conflitto, tematizzato acutamente in *Anton Reiser*, tra realtà e fantasia, attraverso l'adozione di un modo di vedere la realtà purgato dal morbo della «Schwärmerei» ed aperto invece ad una contemplazione neutra, a tutto tondo. Dalla attenta selezione delle tappe Tateo riesce a guidarci attraverso il testo rivelando l'importanza centrale del viaggio in Italia per Moritz e riuscendo a mettere in luce senza forzature l'interdipendenza tra «rapporto disturbato con la realtà» e ricerca di «punto di vista».

Il testo di Tateo è corredato di un'accurata antologia comprendente il *Tentativo di una unificazione di tutte le belle arti e le scienze sotto il concetto di compiuto in sé stesso* (1785), che rappresenta l'importante preludio alle successive riflessioni italiane, e una ricca scelta di brani tratti dai *Viaggi di un tedesco in Italia*, che dà per la prima volta l'opportunità al lettore italiano di un approccio diretto agli scritti di Moritz.

Paola Mazzarelli

Otto W. Johnston, *Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms*, Stuttgart, Metzler, 1990.

Ernst Weber, *Lyrik der Befreiungskriege (1812-1815). Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1991.

Um gleich vorab ein mögliches Mißverständnis auszuräumen: Es handelt sich bei diesen beiden Untersuchungen keineswegs um germanistische (Schnell-)Reaktionen auf die deutsche Wiedervereinigung. Die bereits 1987 abgeschlossene Arbeit Otto W. Johnstons ist Ergebnis eines langjährigen Forschungsprojekts, von dem er schon in einem Aufsatz einen Vorbericht gegeben hatte (*Der Freiherr vom Stein und die patriotische Literatur*, in: «IASL» 9 [1984], S. 44 ff.), und auch von Ernst Weber liegen schon seit Anfang der 80ziger Jahre erste Studien zur Lyrik der napoleonischen Zeit vor (vgl. z.B. seinen Artikel: *Patriotische Lyrik*, in: *Panorama der Fridericianischen Zeit*, hrsg. v. J. Ziechmann, Bremen 1985, S. 221 ff.). Dennoch ist es wohl kein Zufall, daß die bundesrepublikanische Literaturgeschichte so spät die ersten wirklich umfassenden Spezialuntersuchungen zu diesem wichtigen Aspekt des frühen 19. Jahrhunderts vorlegt. Gerade in Westdeutschland hat man sich nur ungern an dieses Thema gewagt, die Schriften und Lieder Ernst Moritz Arndts, des «Turnvaters» Jahn, Adam Müllers und vor allem natürlich des «Heldendichters» Theodor Körner gehörten noch zu stark in jenen Kontext nationalistischer Geschichtsschreibung, die den antinapoleonischen Kampf um die deutsche Freiheit ganz als Präludium des deutsch-französischen Kriegs von 1870/71 ausgeben wollte: «Der Krieg heute gleicht dem Befreiungskriege, wie die Erfüllung der Verheißung», heißt es bei Treitschke. In diesem Sinne wurde bis 1945 von der konservativen Germanistik das Bismarck-Reich als Verwirklichung der Forderungen der Dichter des Befreiungskampfs gesehen, während die Kritiker dieser vorschnellen Aktualisierung in der Nachkriegszeit dann gleichfalls undifferenziert einfach die Vorzeichen umkehrten und nun Nationsbildung, Nationalbewegung generell mit Nationalismus gleichsetzten. Gerade ein ideologiekritischer Ansatz hatte hingegen in der Germanistik der ehemaligen DDR zu einer Neubewertung der politischen Lyrik geführt, deren Qualitäten als engagierte Literatur im Rahmen der demokratischen Volksbewegung und damit als zu bewahrendes, da auch emanzipatorische Elemente enthaltendes «Kulturerbe» hervorgehoben wurden (vgl. Hans-Georg Werner, *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815 bis 1840*, Berlin 1969). Obgleich die Ausweitung des Literaturbegriffs, die Öffnung des Kanons in Richtung auf die Gebrauchsliteratur und dann vor allem die Einführung sozialgeschichtlicher Perspektiven eine Überprüfung literarhistorischer Werturteile ermöglichen, kamen im Westen solche Ansätze für eine differenziertere Sicht zunächst eher aus dem Bereich der Realgeschichte, die im Rahmen der Forschungen zur deutschen Nationalbewegung den Anteil der Dichter an der Bildung eines nicht mehr bloß landespatriotischen Nationalbewußtseins wiederentdeckte (s. z.B. für E.M. Arndt: Christoph Prignitz, *Vaterlandsliebe und Freiheit. Deutscher Patriotismus von 1750 bis 1850*, Wiesbaden 1981).

Dieser gerechtere Blick auf die politische Lyrik setzt sich inzwischen doch auch verstärkt in der germanistischen Historik durch: So stellt sich dann vor allem Gerhard Schulz im zweiten Band seines bedeutenden Beitrags zur De Boor/Newald Literaturgeschichte (*Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, Teil 2: *Das Zeitalter der napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830*, München, Beck 1989) der Aufgabe, neben den bedenklichen nationalistischen Exzessen die bürgerlich-demokratischen Tendenzen und nicht zuletzt die ungeheure Suggestivkraft dieser Dichtung der Befreiungskriege zu schildern. Johnston und Weber eröffnen uns nun neue Interpretationsmöglichkeiten für diese zu bestimmten Zeitpunkten der deutschen Geschichte so populäre Literatur, die doch lange Zeit in den Lesebüchern einen Ehrenplatz innehatte. Wie schon aus den Untertiteln beider Werke hervorgeht, handelt es sich hier um einen im weitesten Sinne sozialgeschichtlichen Blick auf die Texte, die in Funktion eines politischen Programms bzw. als Teil des Systems der gesellschaftlichen Öffentlichkeit gesehen werden. Johnston, der sich vor allem mit Werken Kleists, Arndts, Jahns und Körners befaßt, glaubt einen bewußten Beitrag der Dichter an der Schaffung eines deutschen Nationalmythos erkennen zu können. Er geht davon aus, daß die patriotischen Schriftsteller sozusagen in Kommission für die preußische Reformpartei die Aufgabe übernommen hätten, «über den Befreiungskrieg Weihrauch zu streuen und in ihren Werken politische Inhalte zu sakralisieren» (18). Er verkennt dabei nicht, daß es den Dichtern nicht etwa um die Restauration der alten Feudalherrschaften, sondern um die Schaffung eines anderen, eben national geeinten und gesellschaftlich modernisierten Deutschland gegangen sei; genauso wenig möchte er die mannigfache persönliche Tragik (man denke vor allem an die Fälle Jahns und Arndts, die nach dem Sieg über Napoleon zahlreichen Verleumdungen und ungerechten Anklagen ausgesetzt waren) vergessen lassen, die das Scheitern der politischen Reformbestrebungen für die «Mythosproduzenten» (26) gebracht hat. Grundlegend bleibt für seine Untersuchung allerdings die Auffassung dieser Literatur als einer Auftragsarbeit, die in strikter Befolgung der von den preußischen Staatsbeamten erhaltenen Weisungen und nicht zuletzt auch aufgrund der von dort ausgehenden materiellen Anreize produziert wurde. Die Dichter im Regierungssold hätten sich dabei «allemaal schon bewußt propagandistischer Methoden» (10) bedient, auch wenn es ihnen nicht um die simple Versifizierung alltagspolitischer Ziele gegangen sei. Die Stringenz, mit der Johnston seine These durch das umfangreiche Material hindurch verfolgt, ist beeindruckend. Einige grundlegende Bedenken sind jedoch sowohl hinsichtlich des berücksichtigten Forschungsstands als auch bezüglich einiger recht gewagter Behauptungen anzumelden:

1. Johnston beschreibt die preußische Reformpartei im Wesentlichen als den Kreis um den Freiherrn vom Stein, der für ihn selbst noch im russischen Exil als deren führender Kopf erscheint. Diese Ansicht folgt der inzwischen in der historischen Forschung korrigierten Überschätzung der Rolle Steins, der mit seiner Abdankung zunehmend an Einfluß verlor; inzwischen

ist auch die innere Widersprüchlichkeit der unablässig von ihm eingereichten «Denkschriften» zur Lage der Nation deutlich geworden, und immer mehr tendiert die historische Forschung zu einer Aufwertung der realpolitischen Regierungstätigkeit Hardenbergs, dessen «Büro des Staatskanzlers» als der eigentliche Kern der preußischen Reformer angesehen wird (vgl. aus der umfangreichen Literatur: Paul Nolte, *Reformen und politische Modernisierung: Preußen zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Vergleich*, in: «Archiv für Kulturgeschichte» 70 [1988], S. 33 ff.).

2. Die Behauptung, daß der Gelehrtenstand insgesamt «zum intellektuellen Individualismus» und «zur politischen Gleichgültigkeit» neigte, ist als derart pauschale unhaltbar und wird auch nicht belegt, während in diesem Zusammenhang gerade der bedeutende Beitrag z.B. der Akademiebewegung im Rahmen der Vereinsgeschichte zur bürgerlichen Emanzipation und zur allmählichen Politisierung zu berücksichtigen gewesen wäre. Noch gewagter erscheint mir die nahezu denunziatorische These, daß es zweifelhaft sei, ob «die Schriftsteller (...) von ihrer traditionellen Unabhängigkeit zu einem nationalen Standpunkt übergegangen wären, wenn es an Anleitung und Vergütung gefehlt hätte.» (21) Dies klingt dann doch sehr nach Carl Schmitts Polemik gegen den käuflichen «Occasionalismus» der «Politischen Romantik», die vielleicht bei Adam Müller noch einige seiner — oft genug der schieren Überlebensnot entspringenden — scheinbaren politischen Kehrtwendungen zu treffen vermag, aber doch wohl kaum die Kohärenz eines Kleist oder Arndt verdächtig machen kann, wobei übrigens die Belegquellen nur im letzteren Fall als Hinweis auf eine direkte Förderung, die jedoch noch keine Auftragsarbeit konditioniert, zu überzeugen vermögen.

3. Angesichts der durchgängigen Unterstellung eines in Dichtung umgesetzten politischen Programms kommen doch starke Zweifel daran auf, ob es sich hier nicht ungewollt um die Fortschreibung des in antireformerischen Kreisen zuerst aufgestellten «Verschwörungstheorems» handelt. Johnstons Beitrag gerät damit in eine fatale Nähe zur Denkweise der die sog. «Demagogenverfolgungen» einleitenden Denunziationen, die bei allen zur nationalen Volkserhebung aufrufenden Autoren und politischen Vereinigungen einen republikanischen Komplott gegen die legitimen Herrscherdynastien witterten. Es ist schade, daß Johnston sich mit seinem breiten Material auf derartige ungesicherte Spekulationen einläßt, denn seine Rekonstruktion der Bildung eines deutschen Nationalmythos bleibt insgesamt ein fesselnden Beitrag zur Interpretation der politischen Dichtung des frühen 19. Jahrhunderts.

Stellt Johnston seine Untersuchungsergebnisse in eher essayistischer Form vor, so präsentiert sich Webers Forschungsarbeit hingegen im traditionellen Stil der wissenschaftlichen Abhandlung, die sich kaum zu Konzessionen an den Leser geneigt zeigt. Die Fülle des berücksichtigten Quellenmaterials, vor allem auch die ausführliche Behandlung der nicht-preußischen Lyrik in Hessen, Bayern und Baden und der durchgehend festgehaltene Anspruch, die zwischen landespatriotischen und nationalpatriotischen Intentionen schwankenden Produktionen aus dem bloß das eine oder das

andere erkennen wollenden Interpretationsraster zu befreien, überzeugen besonders an Webers Buch. Er erläutert nicht nur die sozialgeschichtlichen Voraussetzungen, sondern auch — etwas knapp — die «literarischen Formen und Strategien» (91 ff.) dieser Gebrauchslyrik, um sie dann ganz im Hinblick auf ihre «politische Funktionalisierung» zu analysieren. Seine Leitthese ist dabei, daß das Gedicht der Befreiungskriegslyriker bewußt mit dem Ziel der Meinungs- und Willensbildung bei einer breiteren Öffentlichkeit eingesetzt wurde. Die Behandlung der Werke nach einer Aufgliederung in Territorialstaaten versucht den «engen Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen und politischen Strukturen eines Landes, seiner literarischen Kultur und der Befreiungskriegslyrik» (146) aufzuzeigen und weist bei der Behandlung der kurhessischen Lieder erstmals auch auf eine bisher von der Forschung vollkommen vernachlässigte konservative Variante der Befreiungskriegslyrik hin, die sich für die Wiederherstellung der absolutistischen Herrschaftsform einsetzte. Wichtig ist insgesamt auch die Feststellung, daß diese «Lieder und Gedichte nicht für den literarischen Markt geschrieben» (ebd.), sondern in Form von Flugschriften, in Zeitungen u.ä. direkt bei der intendierten Rezipientengruppe und bei Gelegenheit konkreter Anlässe verbreitet wurden. Auch Weber stellt dabei heraus, daß der überwiegende Teil dieser Lyrik sehr wohl aus einem Konfliktverhältnis der zur bewaffneten Volkserhebung aufrufenden Teile der Intelligenz und den zögernden, jeglicher Eigeninitiative des Volks mißtrauisch gegenüberstehenden Herrschern entstanden ist. Etwas schematisch erscheint dabei das Prinzip, die territoriale Zuordnung allein nach dem Ort des Erstdrucks vorzunehmen. So interessant es ist, zu verfolgen, wie der publizistische Feldzug Arndts — der Verlagerung seiner jeweiligen Publikationsorte nach — den militärischen auch geographisch begleitet, so wenig vermag die künstliche Aufspaltung der Werke anderer Autoren zu überzeugen.

Es hatte sich doch längst eine Art deutsche «Gelehrtenrepublik» über die engen Landesgrenzen hinweg gebildet, wofür man nur an den engen — auch freundschaftlichen — Zusammenhang der romantischen Bewegung zu erinnern braucht, deren Brief- aber auch Reisekontakte vom Rheinland (Görres) über Kassel (die Brüder Grimm) nach Berlin (Arnim, Brentano) und bis nach Wien (Schlegel, Müller) ein ganz Deutschland überziehendes Netz persönlicher Geistesverbindungen geknüpft hatten. Ungeachtet dieser möglichen Einwände bleibt abschließend festzuhalten, daß nun mit dieser genauen Untersuchung Webers ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung dieses allgemein- und literarhistorisch klar zu umgrenzenden Gebiets der Befreiungskriegslyrik vorliegt.

Stefan Nienhaus

Friedrich Maximilian Hessemer, *Lettere dalla Sicilia*, a cura di Maria Teresa Morreale, Sellerio, Palermo 1992, 208 p., Lire 50.000.

«Se paragono le lettere di Goethe con quello che mi circonda, mi sembrano soltanto una serie di fantasticherie letterarie. Goethe sentiva più di quanto non vedesse». Così, da Palermo, scrive al padre il giovane architetto Friedrich Maximilian Hessemer in data 21 giugno 1829. Egli riconosce al nome di Weimar il primato della chiarezza e della vivacità fra gli innumerevoli viaggiatori che fino ad allora avevano varcato le Alpi per rendere all'Italia il dovuto omaggio. Ma da tale primato Hessemer è consapevole di essere ben lontano: ché in lui, al contrario, ad onta dell'attenzione prodigata a uomini, piante e animali, la mole delle cose viste in Italia lascia solo una pallida ombra nella scrittura: «Ma se confronto quello che io vado scrivendo con il mondo che vive intorno a me ed in me, quale imprecisa ombra sbiadita!» (ivi).

A riprova del suo assunto, secondo cui Goethe appunto sentiva più che non vedesse (o sentiva prima ancora di vedere), Hessemer tira in ballo la famosa sentenza goethiana che farebbe arricciare il naso al senatore Miglio: «Senza la Sicilia l'Italia non lascia immagine alcuna nell'animo: solo qui c'è la chiave di tutto». Dimenticando o trascurando che la *Italienische Reise* è un'opera scritta o riscritta trent'anni dopo il viaggio stesso, Hessemer osserva con meraviglia come quella sentenza sia pronunciata all'inizio dell'esperienza siciliana: che ne poteva sapere Goethe della Sicilia a Palermo, prima tappa del suo itinerario nell'isola? Sentire, dunque, non vedere, era il suo forte. Lui invece, Hessemer, di cose ne aveva visto e ammirato abbastanza prima di arrivare a Palermo: c'era venuto da Messina, percorrendo a piedi la costa tirrenica e facendo tappa a Patti, S. Agata di Militello, Santo Stefano di Camastra, Cefalù e Termini Imerese: non era propriamente, sotto gli strali del sole siciliano, un'agevole passeggiata. E tuttavia egli perviene alle stesse conclusioni di Goethe: «La Sicilia è il puntino sulla 'i', che più delle altre lettere conferisce all'Italia il suo carattere. Il resto d'Italia mi appare quasi soltanto un bel gambo posto a sorreggere un simile fiore» (Lettera cit. del 21 giugno 1829).

\* \* \*

Friedrich Maximilian Hessemer: chi era costui? Ce lo dice Maria Teresa Morreale nella sua informatissima *Introduzione alle Lettere dalla Sicilia* (Sellerio, Palermo 1992), un bel volume che raccoglie anche il testo, finora inedito, del carteggio hessemeriano nonché 50 disegni, del pari inediti (e deliziosi), dell'autore. Che era appunto un architetto e, come tale, interessato particolarmente ai monumenti e alle loro strutture, messe straordinariamente in luce nei disegni medesimi: dal duomo di Messina alla Cattedrale di Palermo e a quella di Catania, per restare agli esempi più familiari, il nostro occhio non può che ammirare la nitidezza e linearità del segno, pronto a cogliere nel contempo eleganza ed essenzialità; cosa che vale altresì

per gli splendidi scorci di paesaggio, si tratti della Piana di Catania, conclusa dal maestoso cono (quasi naturale impianto architettonico) dell'Etna, o delle scarpate che si arrampicano fino a Taormina.

Architetto e figlio di architetto, amico dello storico Gervinus, F.M. Hessemer può considerarsi un esempio tipico del disadattamento sociale che affligge tanti rampolli della borghesia tedesca negli anni della restaurazione postnapoleonica. Nato a Darmstadt (1800) e cresciuto quindi in quel granducato d'Assia che tredici anni più tardi avrebbe dato i natali al ben diversamente ribelle Georg Büchner, Hessemer passa dalle angustie della carriera militare alla delusione per un'attività, quella di sovrintendente agli edifici pubblici dell'Assia, intrapresa con grande slancio, ma soffocata presto dalla routine burocratica. Si capisce dunque il senso di liberazione provato dal giovane architetto quando il Ministero delle Finanze assiano gli concede le spese per un viaggio d'istruzione della durata di due anni. Iniziato (per caso o per calcolo?) nello stesso giorno e mese di quello goethiano (3 settembre 1827), il viaggio di Hessemer durò in effetti tre anni, con un lunghissimo itinerario che dall'Italia lo portò a Malta e in Egitto, fino alla mitica isola di File. Al ritorno, dall'Egitto Hessemer si imbarcò alla volta di Trieste, ma ridiscese fino a Roma prima di concludere il suo *tour*, vuoi per rivedere gli amici pittori già incontrati all'andata nella città eterna e vuoi per visitare, risalendo la penisola italiana, le città di Siena e Pisa.

\* \* \*

Le *Lettere dalla Sicilia*, amorevolmente tradotte da una specialista di letteratura odepórica quale M.T. Morreale, costituiscono dunque solo la parte centrale di un lungo carteggio, ma, rappresentando la Sicilia «un valore a sé stante, come un viaggio nel viaggio» (p. 22), esse bastano a caratterizzare il loro autore. Il quale non è un letterato di professione, come s'è detto, e si muove tuttavia tra due ideali punti di riferimento: l'inevitabile Goethe, il cui sentimento poetico Hessemer sa però di non poter imitare; e il modello anomalo di quel Gottfried Seume che, sottraendosi ad una invisa carriera ecclesiastica e al non meno invisibile arruolamento militare, dalla Germania venne a piedi fino a Siracusa (1802), lasciandone resoconto nel singolare *Spaziergang nach Syrakus*. Come Seume, anche Hessemer preferisce muoversi a piedi, perché chi va in carrozza vede poco o nulla della realtà circostante. Ma manca in lui la curiosità organica di tipo illuministico propria di Seume, il suo sguardo acuto, inteso a comprendere la genesi storico-politica delle miserie secolari della gente siciliana. Anche Hessemer non indulge ad abbellimenti. Da Siracusa (24 luglio 1829) scrive ad esempio: «Fa proprio impressione: una ragazza fino ad otto anni va in giro nuda per strada, a dodici viene data in sposa. I poveri, o meglio gli indigenti, [...] sono così numerosi in tutta la Sicilia che si può ben dire che ci sia solo questo tipo di gente». Ma subito dopo aggiunge in tono consolatorio: «Tuttavia tutti sono allegri, contenti e soddisfatti, e non conoscono una vita migliore di quella consistente nello starsene seduti nelle loro casupole terribilmente affollate».

In sostanza l'interesse principe di Hessemer non è di natura sociologica o politica, e perciò egli non scava nelle cause della miseria siciliana, come aveva fatto Seume, né trae pretesto dalla realtà fenomenica per imbastirvi corrosive polemiche avverso il partito della reazione, come faceva il contemporaneo Heine a Lucca. L'occhio di Hessemer è quello dell'architetto, ma anche del pittore. Vedere e far vedere la Sicilia è il suo intento, ma anche la sua passione, per cui giustamente la Morreale può scrivere che queste lettere «pur nell'esiguità ora lessicale ora stilistica che talvolta le connota, s'impongono per l'autenticità della ricchezza emotiva e lirica che le pervade» (p. 31). Leggiamone un esempio nella commossa rievocazione del risveglio che sorprende il giovane viaggiatore sulla cima dell'Etna:

«Possa ognuno che si assopisce presso la meta raggiunta godere di un simile risveglio: che mondo! Ampia e chiara la Sicilia intera, ancora una volta tutta in un unico sguardo: i monti, le coste che ormai conoscavamo, nelle insenature le città, e soprattutto il mare che si dileguava in un tutt'uno con il cielo. Non si capiva se le navi lontane volassero o navigassero».

Giuseppe Dolei

Gabriele Kreis, «*Was man glaubt, gibt es*». *Das Leben der Irmgard Keun*, Zürich, Arche, 1991, 46.00 DM.

Das Buch von Gabriele Kreis, der engagierten Wiederentdeckerin von Irmgard Keun, lädt schon äußerlich zur Lektüre ein. Es ist großzügig gesetzt, mit vielen schönen, oft historischen Photographien versehen, die Ein- und Ausblicke in das Leben der Schriftstellerin geben, in die Stätten und Menschen, die sie gesehen und besucht hat. Die erste Biographie einer Autorin, die in den zwanziger Jahren große Erfolge erzielt hatte und erst Ende der 70iger eine Art Renaissance erlebte wie so viele Exilautoren.

Wie schon der Titel andeutet, läßt sich die Haltung der Schriftstellerin sehr viel schwieriger einordnen als ihre Romane, die einen — wenn auch personalisierten — beschreibenden Realismus pflegen, der dazu angetan war, ein Massenpublikum anzusprechen. Ihre Bücher wurden wirklich gelesen, wenn auch von der germanistischen Kritik zumeist als trivial, als stilistisch elementar abgelehnt.

Kreis überspringt die traditionelle Geringschätzung dieser Autorin, läßt sich nicht auf eine schulmäßige Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte ihrer Werke ein, sondern setzt die produktive Phantasie der geborenen Kölnerin dagegen, welche jede schematische Einordnung sowieso verhindert. Es geht also nicht in erster Linie um die Werke von Irmgard Keun, um die Kenntnis der gesellschaftlichen und historischen Koordinaten, innerhalb derer sich ihr Schaffen konstituiert und entwickelt, sondern ihr Leben selbst wird zu einem Stoff, der einer Gestaltung bedarf: «Die Rekonstruk-

tion ihres Lebens fällt schwer. Nur ein Datum scheint festzustehen: geboren 1910» (19).

Diese Schwierigkeit bestimmt den Ansatz von Kreis, die das Ineinander und Durcheinander von gesicherten Angaben und Wunschdenken, von Verschränkung und willkürlicher Verknüpfung der kausalen und zeitlichen Ebenen, wie Keun sie vornimmt, akzeptiert und weitertreibt. Die Biographie ist in Abschnitte geteilt, welche eine Chronologie suggerieren, die offensichtlich herzustellen unmöglich ist bzw. als dem Leben der Figur unangemessen empfunden wird. Innerhalb dieser Abschnitte wird vor- und zurückgesprungen, werden Fakten und Zitate aus Romanen wiedergegeben, Probleme angerissen, später wieder aufgenommen und/oder weitergeführt. Wiederholungen lassen sich deshalb nicht vermeiden, sind sogar ein stilistisches Charakteristikum. Die Darstellung folgt über weite Strecken der Protagonistin, die Kreis in langen Interviews Auskunft gegeben hat, setzt schriftliche Selbstaussagen — etwa aus Briefen — daneben und ergänzt dann allgemeine Informationen zu geschichtlichem und politischem Hintergrund. Dabei fällt auf, wie sehr Kreis vom Gegenstand ihrer Forschung fasziniert ist, tendiert sie doch bei ihrer Niederschrift stilistisch zu einer Imitation des offenbar äußerst sprunghaften Wesens der Keun. Aber auch die Suggestion von Film und Funk, die Technik von abrupten Unterbrechungen, von Schnitten läßt sich schwer leugnen und kennzeichneten schon das frühere Buch von Kreis über Frauen im Exil von 1984. Dort finden sich übrigens schon erste Angaben zu Keun, die den Ausgangspunkt zu der nun vorliegenden Biographie bilden.

Damit ist angedeutet, was die Lektüre dieses Buches erschwert, zugleich aber auch anregend macht. Allerdings ist eine solche Perspektive nicht gefahrlos, gerade für Keun als Schriftstellerin, denn sie betont eher den Aspekt weiblichen Lebens als den weiblicher Kreativität; genau die aber sollte zur Debatte stehen. Mir scheint, daß dieser Bereich kaum zur Sprache kommt. Über die Gründe, den Antrieb für das Schreiben von Keun erfahren wir kaum etwas. Es wird deutlich, daß Keun alles andere als ein theoretischer Kopf ist, daß sie Witz und Phantasie besitzt und daß diese Qualitäten Kreis bei der Lektüre ihrer Bücher angezogen hat. Wir erhalten ein ausführliches Portrait ihres widersprüchlichen, schwierigen und auch hilfsbedürftigen Charakters, erfahren aber verhältnismäßig wenig von ihrem Verhältnis zum Schreiben, zu Anregungen und Motiven ihrer Arbeit.

Die Biographie von Gabriele Kreis stellt ausreichend Material zur Verfügung und ist eine lesenswerte Anregung, um Irmgard Keun als Autorin ernstzunehmen, ihre trockene, sachliche, zuweilen ironische und komische Schilderung weiblichen Alltags in den zwanziger Jahren schätzen zu lernen und mit neuen Augen zu betrachten.

Ulrike Böhmel

«Das siebte Kreuz» von Anna Seghers. *Texte, Daten, Bilder*, hrsg. von Sonja Hilzinger, Frankfurt/M, Luchterhand Literaturverlag, 1990; 19,80 DM

Kurz vor dem Ende der DDR herausgekommen, schwimmt dieses Buch gegen den Strom, denn schon der Streit um Christa Wolfs *Was bleibt* hat die Tendenz sichtbar gemacht, die sich seitdem in der Kritik und in den Feuilletons der Tages- und Wochenschriften durchgesetzt hat: das Überdenken der ehemaligen DDR-Literatur wird zu einer radikalen Absage an die (eigene) Vergangenheit als Leser und Literaturkritiker, Kriterien und Maßstäbe sind auf einmal völlig andere, möglichst rein ästhetische.

Und während diese Abrechnung in vollem Gang ist, bringt Sonja Hilzinger einen Band heraus, der sich an alle wendet, «die sich intensiver mit dem Werk von Anna Seghers beschäftigen wollen» (so die Umschlagseite). Das scheint beinahe ein Anachronismus, denn kann sich heute noch jemand für die 1983 verstorbene Mainzerin interessieren, die ja noch zu Lebzeiten als die «Staatsautorin» bezeichnet worden war? Oder handelt es sich bei der Autorin von *Das siebte Kreuz* um eine Klassikerin, der die tagespolitischen Auseinandersetzungen schon lange nichts mehr anhaben können?

Der Band versammelt Texte, die bis auf einige wenige verhältnismäßig leicht zugänglich sind, wenn sie auch vornehmlich in der ehemaligen DDR erschienen, also nicht in jedem Fall sofort verfügbar sind. Bei den Ausnahmen handelt es sich um frühe Texte, die entweder noch in Mexiko (etwa die Rezension von Paul Mayer aus «Freies Deutschland» von 1942) oder in den ersten Nachkriegsjahren (so der Brief an Nico Rost von 1948, der als Vorwort zur ersten holländischen Ausgabe diente, also jetzt erstmals ins Deutsche übersetzt wurde) publiziert worden waren. Das Material ist in drei Abschnitte geteilt: Selbstzeugnisse, Aussagen von Freunden und Kollegen (Begegnungen) und Rezeption. Beigefügt sind eine Kurzbiographie von Anna Seghers mit einer Reihe von Bilddokumenten (mir bisher unbekannt waren die Sequenzen aus der Comic-Version des Romans) sowie weiterführende bibliographische Hinweise.

Diese Bibliographie verweist auf grundlegende Bücher und Artikel, ohne Vollständigkeit zu beanspruchen und in der Tat sind einige Lücken nicht zu übersehen: so fehlt unter den Erstausgaben in fremder Sprache (Teil I) die italienische von 1947 (bei Mondadori in Mailand erschienen); das ebenfalls bei Luchterhand 1977 erschienene Materialienbuch zu Anna Seghers, von Peter Roos und Friderike J. Hassauer-Roos herausgegeben, wird nirgends erwähnt.

Der anregenden und nützlichen Dokumentation über *Das siebte Kreuz* und dessen politisch umstrittene Autorin ist eine umfassende Einführung der Herausgeberin vorangestellt, die den 1942 erstmals veröffentlichten Roman in den Zusammenhang des Werks von Anna Seghers einordnet. Ausdrücklich wird auf die Entstehung dieses Überblicks vor der Selbstauflösung der DDR verwiesen (Mai 1990); das erklärt aber nur teilweise, warum hier die Chance verpaßt wurde, einen durch die Ereignisse von 1989 geschärften

kritischen Blick auf die Werke einer der großen Prosaautoren der ersten Jahrhunderthälfte zu werfen.

Hilzinger betont gleich zu Beginn die Aktualität des Romans und kommt zu dem Schluß, er könne auch dem heutigen Leser/der heutigen Leserin helfen, wie «Bewährungssituationen» für den Einzelnen zu erkennen und bewältigen seien (S.7 bzw. 33). Damit beharrt sie auf einem Realismusverständnis, dessen Anspruch auf direkte Wirksamkeit sich gerade in der sog. «Literaturgesellschaft» der DDR ad absurdum geführt hat. Obwohl durchaus erkannt wird, daß Anna Seghers selbst eine Entwicklung durchmachte, die zu einem (nicht publik gemachten) Bruch, zu einer Desillusionierung bezüglich der Verwirklichung ihrer sozialistischen Ideale in der DDR führte — siehe das posthum bekannt gewordene Fragment *Der gerechte Richter*, auf das Hilzinger eingeht —, setzt sich diese Erkenntnis nicht in eine grundlegende Reflexion um die literarisch-ästhetischen sowie die politisch-ideologischen Prämissen des Werkes von Seghers um, die nach den Ereignissen der späten 80iger Jahre, welche in der Auflösung des sogenannten Ostblocks kulminierten, endgültig zur Debatte stehen.

Immer wieder weisen formelhafte Wertungen und Stichworte (antifaschistischer Kampf, Deutschland unter dem Faschismus, humanistische Ideale, das Volk als lebendiges, zugleich gefährdetes Kollektiv) darauf hin, daß hier an Interpretationsmuster angeknüpft wird, die grundsätzlich infragegestellt werden müssen. Das bedeutet keineswegs die Art gnadenloser 'Abrechnung' mit allen Autoren, die sich selbst als demokratisch engagierte oder sozialistische Intellektuelle verstanden und entsprechend schrieben bzw. politisch handelten, sondern erfordert die Fähigkeit, geschichtliche Distanz kritisch zu nutzen.

So wird mit keinem Wort darauf eingegangen, daß im *Siebten Kreuz* die antisemitischen Verfolgungen praktisch nicht thematisiert werden. Und das, obwohl die Autorin selbst jüdischer Herkunft war, was unter anderem in letzter Zeit auch in der (ehemaligen) DDR-Germanistik stärker berücksichtigt worden ist. Es hatte verschiedentlich, zumeist von "bürgerlicher Seite", Kritik an dieser Aussparung gegeben und sicherlich wäre es an der Zeit, diese und andere Einwände zu untersuchen, hängen sie doch mit der Deutung von Realität und mit der Art von realistischer Gestaltung auch und gerade dieses Werkes der Autorin zusammen.

In diesem Sinn gibt das Buch von Sonja Hilzinger geradezu exemplarisch zu erkennen, daß die Auseinandersetzung mit der Literatur der engagierten und sozialistischen Schriftsteller seit Beginn des Jahrhunderts neu überdacht werden muß.

Ulrike Böhmel



Klaus R. Scherpe, *Die rekonstruierte Moderne: Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Boehlau Verlag, Koeln/Weimar/Wien 1992 (Literatur - Kultur - Geschlecht, Bd. 3), 259 pp., 34 DM.

La raccolta di «studi» sulla letteratura tedesca del dopoguerra di Klaus Scherpe — uno fra gli intellettuali che, avendo accettato una cattedra alla Humboldt Universität di Berlino Est, si stanno impegnando a rifondare la cultura della ex DDR — più che un organico saggio si può considerare la «ricostruzione» di un insieme di riflessioni nate dalla volontà dell'A. di confrontarsi con il passato in considerazione delle sorprendenti analogie fra la Germania anno zero e quella riunificata.

Scherpe cerca di dare una risposta a domande specifiche: se sia cioè possibile recuperare nel romanzo la storia non vissuta, riscrivendola nella *Wunschform* del congiuntivo, se, posto con Jurii Lotman che la trasformazione della vita in testo serve non a spiegare, ma a registrare i fatti nella memoria collettiva di una nazione, questa trasformazione sia avvenuta o meno nei *reportages* del '46 sul processo di Norimberga, o ancora in che modo Koeppen sia riuscito, raccontando le storie di una città in macerie, a far emergere dagli abissi la memoria collettiva dei tedeschi.

Tuttavia il filo conduttore del libro rimane ben definito. L'obiettivo primario dell'A. è, infatti, quello di chiarire l'esigenza di «modernità a tutti i costi» della letteratura degli anni cinquanta e di dimostrare l'illusorietà del tentativo di recuperare gli anni perduti. Creare il moderno anche «ricostruendolo» faticosamente nei testi è una problematica universale della letteratura del dopoguerra, che però, più di trent'anni dopo Kafka e l'Avanguardia, ormai spezzato l'incantesimo della poesia dopo Auschwitz, nello specifico tedesco si esplica in tutta la sua contraddittorietà. Per Scherpe, infatti, la letteratura tedesca del dopoguerra non si può dire «grande» proprio a causa di una «mancanza di modernità».

Il processo di modernizzazione che stravolse la società tedesca dagli anni trenta in poi non coinvolse, infatti, né l'arte né la letteratura. Il Nazismo e la guerra, modernissimi prodotti dell'industrializzazione e della società di massa, nel dopoguerra non furono riconosciuti in quanto tali, venendo al contrario ammantati di esistenzialismo e, talvolta, assolutizzati come fenomeni estetici. Proprio questa modernità dopo il '45 venne evitata dalla letteratura. Gli scrittori, rappresentando il dopoguerra metaforicamente come «*Auszeit*», come un periodo di pausa, di vuoto, come antica-mera, dimostrarono «ein antimoderner Impuls; die Verweigerung eines zeitgenössischen Bewußtseins» (XI). Lo choc della guerra portò alla ricerca della sicurezza in valori culturali appartenenti al passato, a una «*geistige Provinzialisierung*» (IX); un eccesso di presente, esperito in tutta la sua radicalità — il moderno *par excellence* — non consentì, fino a tutti gli anni Cinquanta, la presa di distanza necessaria allo sviluppo di una letteratura tedesca «moderna».

Neanche la germanistica — e qui forte si fa sentire l'(auto?)critica di Scherpe — si distaccò dal pesante passato, pur affermando perniciosamente

d'averlo fatto, rimanendo invece legata a categorie di pensiero «gerarchico», «eroico», «elitario», e «antidemocratico» (20-1) — per non dire nazista. Tale, in breve, il contenuto del primo studio, inedito, dei sette che compongono l'ultimo libro di Scherpe.

Nella Germania del dopoguerra l'enorme bisogno d'informazione e l'esigenza di raccontare le proprie esperienze trovarono una valvola di sfogo nei *reportages*, linfa vitale per la *Kurzgeschichte*.

L'A., ampliando un suo contributo dell'82 — anno in cui tra l'altro ha curato un'antologia di *reportages* tedeschi degli anni 1945-48 presso Reclam — legittima il *reportage*, trascurato dalla storia della letteratura «ufficiale» a favore della *Kurzgeschichte*, quale genuino contributo del dopoguerra a una letteratura «moderna», soprattutto per il suo tipico procedimento del montaggio. Con un'interessante sistematizzazione (*Situationsreportage*, *Reflexionsreportage*, *Reisereportage*), inoltre, lo definisce più propriamente come genere.

Gli altri studi, versioni ampliate, rivedute e corrette di articoli e saggi già pubblicati altrove (tranne quello su Arno Schmidt, finora inedito), sono dedicati ai grossi nomi della narrativa tedesca degli anni Cinquanta; stupisce un po' l'assenza — polemicamente voluta, ma non chiarita — di Heinrich Böll.

Il saggio su Alfred Andersch, il più godibile del libro, dal titolo *Schützt Humanismus denn vor gar nichts?*, riprende il manniano problema della sconfitta dell'Umanesimo che non poté impedire il risorgere della barbarie.

Analizzando inoltre la *Poetik des Beschreibens* (113) dell'«antisimbolista» Andersch, che limita il compito dello scrittore a quello della mera descrizione, Scherpe ne sottolinea la parentela, culturale con lo Jünger dello «*stereoskopischer Blick*».

Sia la narrativa di Schmidt che quella di Weiss vengono definite «descrittive», alla Proust o alla Döblin — (troppo rapido invece l'accento a Kafka, cfr. 122) — laddove per Schmidt, «Robinson letterario» (135), descrivere significa rendere accessibile la realtà in primo luogo a se stessi.

La critica di Scherpe colpisce poi «die von Schmidt rasch zusammengemerkte Poetik der Moderne» (139) cui, giustamente, contrappone la modernità del *Chandos Brief*.

Il terzultimo studio celebra Wolfgang Koeppen, l'unico a creare quella prosa critica e moderna evitata dai contemporanei. Solo Koeppen avrebbe accettato la sfida di dar forma di romanzo alla «Gesamtrealität der Nachkriegszeit in ihrem fragmentarischen Zustand und auch nach ihren im aktuellen Geschehen abwesenden und verdrängten Bedeutungen» (160-1).

Lo studio su Weiss, «artista della postavanguardia» (XVII), è un'interpretazione della sua opera quale tentativo di rivivere e rielaborare nella propria biografia la storia delle rivoluzioni sociali e culturali dal 1917 alla guerra fredda, e con essa la propria dichiarazione di Socialismo. Alla fine della *Ästhetik des Widerstands* Weiss mette significativamente in primo piano non la sconfitta del Nazismo, quanto il fallimento della rivoluzione comunista in Europa, pur essendo consapevole che il libro sulla rivoluzione non può e non deve sostituire le rivoluzioni.

L'ultimo capitolo, dal taglio più teorico, riprende il dibattito dell'eredità culturale del Moderno nel Postmoderno ed esamina la questione dell'esistenza di una coscienza estetica dell'epoca all'insegna dell'apocalisse.

Se nella ricca prima parte del saggio l'A. analizza lucidamente — fra le altre — le teorie di Jünger, Adorno, Benjamin e Habermas, proprio alla fine del libro c'è qualche smagliatura. Infatti, pur condannando le folli teorie sull'atomica di uno Sloterdijk, di uno Horstman o di un Bergfleth, che nello scoppio della bomba vedevano l'anelato *Umschlag* della frustrazione postmoderna, Scherpe ironizza, ammiccante, dando forse per scontata l'assurdità di certo Postmoderno nel senso deteriore del concetto. Tuttavia la «catalogazione» dei filosofi fra coloro che «drammatizzano» o «sdrammatizzano» la fine, può far sorgere il dubbio che il discorso sulla catastrofe venga ridotto quasi a gioco erudito.

Uno dei meriti del libro, ricco di riferimenti e piacevoli citazioni dalla letteratura primaria, oltre a quello di mettere in nuova luce un capitolo trascurato della letteratura tedesca, è quello di chiarire definitivamente degli equivoci, come quello della presunta scindibilità di giudizio morale ed estetico, smontando una volta per tutte il contrasto vita (e politica) e arte riproposto ultimamente da Grass quando chiama la *deutsche Kulturnation* a far da contrapposto alla *misère* politica degli anni Novanta.

Andersch, Schmidt, Koeppen e Weiss dopo il '45 «ricostruiscono» la modernità degli anni che hanno preceduto il 1933. Riscrivere la storia al congiuntivo rimane un'utopia.

Gabriella Lepre

## RIASSUNTI

KLAUS DÜWEL, *Le rune come segni magici.*

La valenza delle rune e soprattutto del *fupark* è stata oggetto di molte trattazioni. L'A. si pone molti quesiti e infine propende per un impiego magico del *fupark*. L'iscrizione di Kylver, a suo parere, non è coeva alla fibbia su cui è incisa, ma è stata vergata poco prima che il manufatto fosse deposto nella tomba. L'iscrizione e i due segni «z» e «j» di incerta interpretazione hanno il compito di impedire allo spirito della defunta di tornare nel mondo dei vivi.

KLAUS DÜWEL, *Die Runen als magische Zeichen.*

Die Bedeutung der Runen und vor allem des *fupark* ist Thema vieler Abhandlungen gewesen. V. wirft diesbezüglich viele Fragen auf und tendiert schließlich zu einer magischen Anwendung des *fupark*. Die Kylverinschrift ist seiner Meinung nach nicht gleichzeitig mit der Fibel entstanden, auf der sie eingeprägt ist, sondern sie ist geprägt worden, kurz bevor der Gegenstand ins Grab gelegt wurde. Die Inschrift und die beiden Zeichen «z» und «j», die keine sichere Interpretation zulassen, sollen die Seele der Verstorbenen daran hindern, in die Welt der Lebenden zurückzukehren.

PATRIZIA LENDINARA, *Considerazioni sulla scrittura dei Germani in Venanzio Fortunato.*

Le parole di Venanzio Fortunato, che in un suo componimento poetico (VII, xviii, v. 19) nomina le rune, vengono interpretate non come una testimonianza concreta della realtà della Gallia merovingia del VI sec. ma, piuttosto, come una variazione di un *topos* letterario (la diversità degli alfabeti e i loro inventori) e come descrizione di un attributo tipico della cultura dei Germani come «barbari» e in quanto tali contrapposti ai Romani.

PATRIZIA LENDINARA, *Betrachtungen zur Schrift der Germanen bei Venanzio Fortunato*

Die Tatsache, daß Venanzio Fortunato in seinem poetischen Werk (VII, xviii, v. 19), die Runen erwähnt, wird nicht als konkretes Zeugnis der Wirklichkeit in Gallien der Merovinger des 6. Jahrhunderts ausgelegt, sondern

vielmehr als eine Variation eines literarischen *topos* (die Unterschiedlichkeit der Alphabete und ihrer Erfinder) und zur Beschreibung eines typischen Attributs der Kultur der Germanen, die als «Barbaren» den Römern gegenübergestellt werden.

RAFFAELLA DEL PEZZO, *Le sottoscrizioni gotiche nel documento papiraceo di Napoli.*

Il papiro del VI secolo, attualmente nella Biblioteca Nazionale di Napoli ma conservato fino al 1804 nell'archivio della SS. Annunziata, potrebbe essere stato portato da Ravenna, sua sede originaria, nel convento di Montevergine col quale l'episcopato di Ravenna aveva frequenti rapporti. Considerato che il Monastero di Montevergine era stato annesso alla Casa dell'Annunziata si spiegherebbe la sua presenza a Napoli.

Le varianti delle quattro sottoscrizioni in gotico, piuttosto che essere attribuite a sviste degli amanuensi, possono risalire a motivi di ordine fonologico oppure ad effetti associativi, sintomo di un indebolimento flessionale verificatosi nella lingua gotica del VI secolo.

RAFFAELLA DEL PEZZO, *Die gotischen Untertitel im Papyrusdokument von Neapel.*

Der Papyrus aus dem VI Jahrhundert, der sich jetzt in der Nationalbibliothek von Neapel befindet, aber bis 1804 im Archiv der Annunziata-Kirche aufbewahrt wurde, ist wahrscheinlich von Ravenna, seinem ursprünglichen Aufbewahrungsort, in das Kloster von Montevergine gebracht worden, ein Kloster, mit dem der Bischofssitz von Ravenna häufige Kontakte hatte. Wenn man in Betracht zieht, daß das Kloster Montevergine dem Annunziata-Bereich angegliedert worden ist, könnte sich daher seine Aufbewahrung in Neapel erklären.

Die Varianten der vier gotischen Untertitel lassen sich wahrscheinlich mehr auf Gründe chronologischer Ordnung als auf Versehen der Schreiber zurückführen, oder sie können auch aus Ausgleichungseffekten herrühren, die ein Symbol der Flektionsschwäche in der gotischen Sprache des 6. Jahrhunderts sind.

KATHLEEN PARKER, *È bella la 'Judith' anglosassone?*

Nella letteratura critica sulla *Giuditta* anglosassone si dà per scontato che ella fosse fisicamente bella. I termini utilizzati effettivamente per descrivere Giuditta nel poema ricorrono in modo cospicuo in tutto il resto del corpus poetico anglosassone per descrivere o alludere alle qualità spirituali o marziali. Inoltre, la struttura narrativa del poema è stata manipolata

rispetto a quella dell'originale *Liber Judith* in modo tale che non vi fosse mai necessità di affermare che era bella. L'originalità del poeta consiste nel trasformare quello che è generalmente considerata un'allegoria della castità come un *exemplum* della fede premiata.

KATHLEEN PARKER, *Ist die altenglische 'Judith' schön?*

In der Literaturkritik, die sich mit der altenglischen *Judith* befaßt, wird oft als selbstverständlich angenommen, daß sie äußerlich schön war. Die Ausdrücke, die tatsächlich benutzt werden, um Judith im Werk zu beschreiben, tauchen im Rest des poetischen Corpus ständig auf nachdrückliche Weise auf und beschreiben oder beziehen sich auf ihre geistigen oder kämpferischen Eigenschaften. Außerdem ist die Erzählstruktur des Werkes, verglichen mit dem Original *Liber Judith* so verändert worden, daß keine Notwendigkeit bestand zu behaupten, sie sei schön. Die Originalität des Dichters besteht in der Fähigkeit, das, was allgemein als eine Allegorie der Keuschheit gesehen wird, in ein Exemplum von Macht und Belohnung des Glaubens umzuformen.

LETIZIA VEZZOSI, *Alcune considerazioni sull'ordine delle parole in anglosassone.*

Tradizionalmente si continua a spiegare il cambiamento dell'ordine delle parole da SOV a SVO nell'antico inglese appellandosi ad una fase intermedia di focalizzazione del topic, secondo la lezione di Vennemann. L'esistenza di sequenze del tipo Avverbio + Verbo + Soggetto, in cui l'ordine SV è capovolto, ha rappresentato una prova generalmente indiscussa a riguardo ed ha fatto supporre che in antico inglese fosse addirittura dominante la regola del verbo in seconda posizione, come in tedesco moderno. Da un'attenta analisi sintattica del *Manoscritto Parker* e della *Cronaca di Peterborough*, si evince non solo che la sequenza Avverbio + Verbo + Soggetto non rappresenta altro che frasi esistenziali presentative in cui per ragioni pragmatiche il verbo precede il soggetto ma anche che l'antico inglese è prevalentemente una lingua SVO.

LETIZIA VEZZOSI, *Einige Bemerkungen zur Wortstellung in Angelsächsischen.*

Traditionsgemäß wird die Veränderung der Wortstellung von SOV nach SVO in der Alt-Englischen Sprache mit einer Mittel-Phase der scharfen Einstellung des Topic erklärt, nach Vennemanns Theorie. Die Sequenz Adv + Verb + Subjekt, in der die Wortstellung SV umgekehrt ist, hat einen unbestrittenen Beweis dafür erstellt und hat dazu angeregt anzunehmen, daß im

altenglischen die Regel des Verbes in Zweitposition sogar vorherreschend war, wie im modernen Deutsch. Aus einer aufmerksamen syntaktischen Analyse des *MS Parker* und der *Petersborough Chronik* läßt sich nicht nur schließen, daß die Sequenz Adv + Verb + Subjekt nichts anderes als den existentialen-einführenden Satz darstellt, in dem das Verb aus pragmatischen Gründen vor dem Subjekt steht, sondern auch daß Englisch überwiegend eine SVO Sprache ist.

ELVIRA GLASER, *Glosse incise. Studi sugli inizi della lingua scritta tedesca.*

Il problema delle glosse non appare sufficientemente approfondito tenuto conto che dopo la pubblicazione sulle glosse da parte di Steinmeyer e Sievers sono stati scoperti altri manoscritti contenenti glosse «ata». Dopo aver descritto la situazione delle glosse incise «ata», il loro valore e la loro incidenza numerica, l'A. propone una nuova lezione della glossa «fingit» del Clm 6300.

ELVIRA GLASER, *Glosseninschriften. Studien über die Anfänge der deutschen schriftlichen Sprache.*

Das Problem der Glosseninschriften erscheint nicht hinreichend vertieft, wenn man in Betracht zieht, daß nach Steinmeyers und Sievers Veröffentlichung über die Glossen andere Manuskripte entdeckt worden sind, die Glossen in «ata» enthalten. Nachdem die Situation der Glosseninschriften «ata», ihre sprachliche Wertung und die Häufigkeit beschrieben werden, schlägt der Autor eine neue Leseart der Glosse 'fingit» von Clm 6300 vor.

IRMGARD ELTER, *Il 'Lucidarius' tedesco: nuove soluzioni geolinguistiche relative a un'opera di area alemanna del XII secolo.*

Uno dei problemi geolinguistici che il *Lucidarius* tedesco pone, consiste nella sua attribuzione da parte degli studiosi a aree linguistiche diverse. Dopo aver escluso la possibilità di collocare l'origine del testo in area basso-tedesca, e dopo aver dimostrato come esso vada invece ricondotto all'area altotedesca, si discuterà della sua appartenenza alla zona alemanna oppure a quella bavarese. L'analisi linguistica mette in luce evidenti coincidenze con il testo alemanno *Summarium Heinrici*, il che consentirà di attribuire il *Lucidarius* all'area alemanna.

IRMGARD ELTER, *Der deutsche 'Lucidarius': neue geolinguistische Lösungen bezüglich eines Werkes des XII. Jahrhunderts des alemannischen Sprachgebiets.*

Eines der vom deutschen *Lucidarius* geolinguistischen aufgeworfenen Probleme besteht in seiner Zuschreibung verschiedenen Sprachgebieten. Nachdem die Möglichkeit ausgeschlossen wird, den ursprünglichen Text dem niederdeutschen Gebiet zuzuschreiben, und bewiesen wird, daß er eher im hochdeutschen Raum zu setzen ist, wird die Frage erörtert, ob er im alemannischen oder bayerischen Gebiet entstanden ist. Die Sprachanalyse des Textes weist auffällige Übereinstimmungen mit dem alemannischen *Summarium Heinrici* auf, und dies erlaubt, die Entstehung des *Lucidarius* im alemannischen Sprachgebiet zu beweisen.

EMILIO BONFATTI, *Retorica e Bibbia nel 'Sermo Corporis' di Benito Arias Montano.*

L'articolo tenta di ricostruire il mutato concetto di <actio> nell'Europa settentrionale del secondo Cinquecento. In un commento alla *Bibbia Poliglotta (Liber Ieremiae, 1573)* Benito Arias Montano raccoglie i gesti contenuti nel testo sacro, mosso dall'ideale della retorica antica che vede nel gesto e nella voce il coronamento dell'arte dell'oratore. Ma egli non intende insegnare all'oratore il linguaggio del corpo bensì offrire al lettore uno strumento per comprendere il senso profondo del gesto fatto lingua nella *Bibbia*. Il catalogo di Arias Montano entra, oltre che in alcune retoriche successive, nella retorica del comportamento di Johannes Althusius orientata verso la <Politia Iudaeorum> e che a sua volta influenza l'*Enciclopedia* di Johann Heinrich Alsted (1630). In tal modo l'<actio> passa dalla retorica all'etica retorizzante del ramismo tedesco attraverso l'ermeneutica biblica fiorita nei Paesi Bassi.

EMILIO BONFATTI, *Rhetorik und 'Die Bibel' in Benito Arias Montanos 'Sermo corporis'.*

Untersucht wird der Wandel der <actio> (Vortrag) im Nordeuropa des späten XVI. Jhs. Im *Liber Ieremiae* (1573), einem Kommentar zur *Polyglotten Bibel*, katalogisierte Benito Arias Montano die Gebärden der Heiligen Schrift. Dabei hielt er sich an das Ideal der antiken Rhetorik, wonach <actio> «des Redners Glück» macht. Er wollte jedoch keinen Redner in der biblischen Gebärdensprache unterweisen, sondern dem Leser den verborgenen Sinn der Heiligen Schrift, deren Sprachgebärden erklären. Sein Katalog fand jedenfalls in spätere Rhetoriklehrbücher Eingang. Seinen höchsten Erfolg erreichte er aber in der auf der <Politia Iudaeorum> aufbauenden Rhetorik des Verhaltens des Johannes Althusius (1601), welche die

*Encyclopaedia* des Johann Heinrich Alsted (1630) beeinflussen sollte. Damit wird der eigenartige Weg der <actio> in der Spätrenaissance aufgezeigt: von der Rethorik über die Hermeneutik der Antwerpener *Polyglotten Bibel* zur rhetorisierenden Ethik des deutschen Ramismus.

HELMUT MOYSICH, *Sulla poetologia della danza in Goethe e Paul Valéry.*

Lo studio comparato delle figurazioni analogiche di danza, musica, poesia ed arte figurativa negli scritti di Goethe dimostra che la danza assume una posizione pre-figurativa all'interno della metaforica che regola l'estetica della produzione goethiana.

Applicando principi implicitamente coreografici, le notazioni sulla danza sparse nelle opere di Goethe segnano la dinamizzazione e la dilatazione cinetica di una ricezione ancora vincolata alla tradizione e limitata alla manipolazione visiva in una forma di ricezione di quanto evocato dallo spazio di risonanza dell'intero corpo del percettore che crea una sorta di corto circuito tra la ricettività e la produttività. La modernità di tale concezione, che inscena poetologicamente la danza quale figurazione di produzione poetica nei suoi momenti fisiologico-cinetici di passaggi di stato, è illustrata attraverso il confronto con Valéry.

HELMUT MOYSICH, *Zur Poetologie des Tanzes bei Goethe und Paul Valéry.*

Die vergleichende Studie der Analogie-Bildungen von Tanz, Musik, Poesie und bildender Kunst in Goethes Schriften zeigt, daß der Tanz eine vorbildliche Stellung innerhalb Goethes produktionsästhetischer Metaphorik einnimmt.

Unter Anwendung implizit choreographischer Prinzipien markieren Goethes verstreute Tanznotate die Dynamisierung und kinetische Ausweitung einer noch traditionsverhafteten, auf manipuliertes Sehen beschränkten Rezeption zu der Rezeptivität und Produktivität kurzschließenden Rezeptionsform einer Vergegenwärtigung aus dem gesamtkörperlichen Resonanzraum des Wahrnehmenden. Die Modernität dieser Konzeption, die den Tanz poetologisch als Figuration poetischer Produktion in ihren physiologisch-kinetischen Momenten von Zustands-Übergängen inszeniert; erhellt sich am Vergleich zu Valéry.

DONATELLA MAZZA, *L'arabesco capovolto. Sul concetto di arabesco nel 'Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia' di Clemens Brentano e sulle citazioni tratte dall'opera di Ph. O. Runge.*

Prendendo le mosse dall'analisi di alcune citazioni delle *Tageszeiten* di Runge presenti nella fiaba di Clemens Brentano e dai contatti epistolari fra

i due artisti, questo lavoro si propone di studiare un esempio particolare della figuratività brentaniana. Mettendo in luce lo spostamento che dal rigido principio costitutivo runghiano porta alla girandola delle dicotomie poetiche ed esistenziali del poeta, l'indagine evidenzia come la particolarissima sintassi e figuratività del linguaggio pittorico di Runge vengano «citate» dalla fiaba laddove si figura, pur nel sogno e nella nostalgia, la riconquista dell'unità originaria ormai irraggiungibile.

DONATELLA MAZZA, *Die umgekehrte Arabeske. Zum Begriff der Arabeske in dem 'Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia' von Clemens Brentano und seinen 'Zitaten' aus dem Werk Philip Otto Runge.*

Ausgehend von einigen Zitaten aus den *Tageszeiten* Ph. O. Runge im *Göckelmärchen* Brentanos und von den brieflichen Annäherungsversuchen der zwei Künstler, untersucht der Aufsatz einen besonderen Fall von Brentanos Bildlichkeit. Die Arabeske dient dabei als Vergleichsfeld der Kunstauffassungen. Die Untersuchung erhellt die Umformung des strengen Konstruktionsprinzips Rung'scher Arabeske in das Durcheinander der poetischen wie innerlichen Dichotomien Brentanos und beweist, daß die eigenartige «Synthax» der malerischen Sprache Runge vom Dichter im Märchen bewußt eingesetzt wird, wo die Wiedergewinnung der ursprünglichen doch unwiederbringlichen Einheit erträumt wird.

GIOVANNA CERMELLI, *Eichendorff e il rumore perduto del tempo. 'Viel Lärmen um Nichts', una novella del 1832.*

Alle soglie degli anni Trenta Eichendorff intraprende, nella produzione «satirica» e in particolare in *Viel Lärmen um Nichts*, una prima resa dei conti con il Romanticismo e soprattutto con la propria prosa del decennio precedente, che nel Romanticismo affonda le sue radici. Nel racconto compaiono, consapevolmente deformati in chiave anche parodica, situazioni e personaggi tipici della narrativa eichendorffiana. Tale deformazione, ricondotta da Eichendorff a un rapporto disturbato con la dimensione Tempo, consente all'autore di svolgere, nel corso stesso della narrazione, una originale riflessione sui nessi fra ispirazione poetica e memoria.

GIOVANNA CERMELLI, *Eichendorffs 'Viel Lärmen um Nichts'. Das gestörte Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart.*

Anfang der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts versucht Eichendorff in den sogenannten «literarischen Satiren», insbesondere in der Novelle *Viel Lärmen um Nichts*, eine erste kritische Bilanz der Romantik, gleichzeitig auch der eigenen in der Romantik wurzelnden Produktion des letzten Jahrzehns.

tes. In der Erzählung werden Typen und topische Situationen der Eichendorffschen Prosa einem kohärenten Prozeß der Deformation, ja manchmal der Parodierung unterworfen. Eine solche Deformation entsteht, so suggeriert der Autor, aus einem Bruch im Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Aus diesen Prämissen entwickelt Eichendorff in der Erzählung selbst eine originelle Reflexion über den Zusammenhang von Dichtung und Gedächtnis.

PAOLA GHERI, *Estetismo, nichilismo e volontà di potenza: gli appunti di Hofmannsthal sul 'Wille zur Macht'*.

Vienna 1891: in un contesto culturale permeato dal pensiero di Nietzsche, ma al tempo stesso caratterizzato da una chiave di lettura irrazionalista e individualista (*Wille zur Macht* e *Übermensch* sono le parole d'ordine) Hofmannsthal, appena diciassettenne, offre un'interpretazione dei concetti fondamentali del filosofo tedesco del tutto indipendente dalle idee di moda. L'analisi delle note di diario (4.XII. 1891) intitolate *Wille zur Macht* mostra come Hofmannsthal abbia visto racchiusa in questa formula, sottoposta dalla storia ai più aberranti fraintendimenti, la proposta etica di un nuovo umanesimo, la possibilità di trovare nell'istinto artistico, ovvero costruttivo, innato in ogni uomo la giustificazione morale dell'agire dopo e oltre la «morte di Dio».

PAOLA GHERI, *Ästhetismus, Nihilismus und Wille zur Macht: Hofmannsthal's Aufzeichnungen zu 'Wille zur Macht'*.

Wien 1891: das Denken Nietzsches hat die kulturelle Welt erobert, wird aber gleichzeitig in einem ganz irrationalistischen und individualistischen Sinne verstanden (*Wille zur Macht* und *Übermensch* sind die beliebtesten Modworte). Innerhalb dieses Kontexts zeichnet sich der siebzehnjährige Hofmannsthal durch eine Auslegung von den nietzscheschen Hauptbegriffen aus, die völlig unabhängig von den allgemein verbreiteten Ideen ist. Die Analyse der Tagebuchaufzeichnungen zum *Wille zur Macht* (4.XII. 1891) zeigt, wie Hofmannsthal in diesem Gedanken Nietzsches, welcher in unserer Kulturgeschichte grausam mißbraucht und mißverstanden worden ist, den Hinweis auf einen neuen Humanismus erkannt hat. In Hofmannsthal's Augen stellt der *Wille zur Macht* die Möglichkeit dar, in dem — jedem Menschen angeborenen — künstlerischen bzw. bildenden Trieb die ethische Grundlage des menschlichen Handelns hervorzuheben, nach dem «Tod Gottes» und über ihn hinaus.

LUCIANO ZAGARI, *Il crollo del tempio ('Nozze' di Elias Canetti)*.

Paradossalmente un A. che una volta ha definito di natura drammatica tutto ciò che scrive, ha scelto, fin dal suo primo dramma, un taglio di così estrema tensione da escludere dalla rappresentazione ogni sviluppo ulteriore dell'azione. La forza del testo è da cercare allora nella lucidità esasperata con cui l'A. sa tramutare in 'situazione' paradossalmente statica il momento dell'esplosione di quel mondo piccolo borghese (ma poi solo di esso?), il momento del crollo delle mura del tempio. La metafora biblica si trasforma in realtà assurdamente letterale all'interno di un'organizzazione teatrale rigorosamente analitica, imposta allo spettatore con dolente distacco.

LUCIANO ZAGARI, *Der Sturz der Tempelsäulen (Elias Canetti's 'Hochzeit')*.

Einmal nennt Canetti alles, was er schreibt, zutiefst dramatisch. Paradoxaerweise läßt sich aber zeigen, daß der dramatische Knoten schon in seinem ersten Theaterstück so eng geschnürt erscheint, daß eine weitere dynamische Entwicklung grundsätzlich ausgeschlossen bleiben muß. Die eigentümliche Kraft des Stücks ist vielmehr in der unerbittlichen Strenge zu suchen, die selbst die Explosion der kleinbürgerlichen Welt (wirklich nur der kleinbürgerlichen?) zu einer paradoxaerweise allegorisch-statischen 'Situation' der unhaltbar gewordenen Sinnlosigkeit der Welt umgestaltet. Die biblische Metapher der stürzenden Tempelmauer wird vor den Augen des Zuschauers zur unleugbaren Realität, mit Distanz, obwohl nicht ohne Erschütterung, betrachtet.

LUCIA PERRONE CAPANO, *Pastiche, parodia e ironia in 'Der Erwählte' di Thomas Mann*.

*Pastiche*, parodia e ironia oscillano nel testo de *L'Eletto* tra l'omaggio divertito verso quello «spirito del racconto», di cui il narratore moderno non è più padrone ma solo custode, e la presa in giro rispettosa del suo bersaglio, rappresentando in maniera esemplare per l'opera del tardo Mann quel ricordare e ripetere in cui consiste la moderna operazione di scrittura. Di fronte ad una materia mitologica e religiosa, divenuta altrimenti intrattabile, il *pastiche* si trasforma in «Übersprache», grazie alla quale l'autore può utilizzare i discorsi altrui (innanzitutto il Gregorio di Hartmann), rifonderli nel proprio discorso, riattingere ai motivi del mito e riscriverli sotto forma di sottile e disincantata parodia.

LUCIA PERRONE CAPANO, *Pastiche, Parodie und Ironie in Thomas Manns 'Der Erwählte'*.

*Pastiche, Parodie und Ironie* bewegen sich im Text des Romans *Der Erwählte* zwischen belustigter Huldigung des «Geistes der Erzählung», der sich vom modernen Erzähler höchstens schützen, aber nicht besitzen läßt, und respektvoller Verspottung ihrer Zielscheibe, indem sie exemplarisch für das Mannsche Spätwerk das Erinnern und Herausrufen darstellen, das den modernen Schreibprozeß ausmacht. Angesichts eines mythologischen und religiösen Stoffes, der sich sonst nicht behandeln läßt, bietet sich der *Pastiche* als «Übersprache» an. Der Autor kann so andere Erzählungen aufnehmen (vor allem Hartmanns *Gregorius*) und in die eigene umgestalten, aus den mythischen Motiven schöpfen und sie in Form einer subtilen und ernüchterten Parodie umarbeiten.

CLAUDIA DI PALERMO, *La problematica religiosa nell'opera giovanile del poeta olandese Martinus Nijhoff*.

La chiave di lettura suggerita in questo articolo, partendo dall'analisi degli spunti religiosi presenti nelle liriche, si propone di tracciare il cammino dell'Io tra carnalità e spiritualità. Questo continuo oscillare lo costringe in una posizione intermedia tra cielo e terra e richiede una scelta radicale, che però egli non riesce a compiere. All'Io non è concessa, come ai 'semplici', un'esistenza pura e indivisa. Solo alla fine il dualismo sembra risolversi nella figura di Cristo che riunisce in sé le due nature, umana e divina.

CLAUDIA DI PALERMO, *Die religiöse Problematik im Jugendwerk des holländischen Dichters Martinus Nijhoff*.

In dieser Arbeit geht es um eine Interpretationsmöglichkeit, die als Ausgangspunkt die Untersuchung der religiösen Momente in den Gedichten nimmt und so dem Weg des Ichs zwischen Fleichlichkeit und Geistigkeit nachspürt. Dieses dauernde Hin- und Herschwingen zwingt das Ich in einer Vermittlerposition zwischen Himmel und Erde und verlangt eine klare Entscheidung, die es jedoch nicht imstande ist zu vollziehen. Dem Ich ist nicht, wie den «Einfachen» eine reine und ungeteilte Existenz gestattet. Erst am Schluß scheint sich der Dualismus in der Figur des Christus zu lösen, der in sich beide Naturen, die menschliche und die göttliche, vereinigt.

ELISABETTA BELLACCI, *Il pendolo della storia: il linguaggio simbolico della raccolta 'Flug-Oden'*.

Questo contributo riguarda una ricerca su Erich Arendt, uno dei più significativi poeti della DDR, la cui opera, a partire dalla metà degli anni Sessanta, ha esercitato sulla più giovane generazione di lirici tedesco-orientali un'influenza addirittura superiore allo stesso Bertolt Brecht.

Questa analisi si riferisce, in particolare, alle *Flug-Oden*, apparse nel 1959, una lirica filosofica ed espressione di una particolare *Weltanschauung*. Tale raccolta, in cui traspare un tono di ottimismo, dischiude una visione filosofica del mondo che percorre il corso dell'umanità dagli albori al tramonto. Il mondo e la concreta situazione storica (gli anni Cinquanta) sono costellati di immagini ambigue: segni di speranza in un reale progresso dell'umanità e segni di totale distruzione. Questa contrastante visione della storia intesa da un lato come processo verso un mondo più umano e, dall'altro, come tempo inumano che si ripete a intervalli regolari, viene rappresentata in una delle immagini più significative: il *pendolo della storia*.

ELISABETTA BELLACCI, *Pendelschlag: die symbolische Sprache der Sammlung 'Flug-Oden'*.

Dieser Beitrag betrifft eine Forschung über Erich Arendt, der zu den bedeutendsten Lyrikern der DDR gehört. Der Einfluß seines Werkes auf die jüngere Lyrikergeneration aus der DDR war seit Mitte der sechziger Jahre sogar größer als jene Bertolt Brechts.

Diese Analyse bezieht sich, insbesondere, auf die 1959 erschienenen *Flug-Oden*, eine weltanschaulich-philosophische Lyrik. Diese Sammlung, in der insgesamt ein optimistischer Ton mitschwingt, erschließt ein philosophisches Weltbild, das vom Beginn bis zum Ende der Menschheit geht. Die Welt und die realgeschichtliche Situation (die fünfziger Jahre) tragen eine zweideutige Signatur: Anzeichen der Hoffnung auf wirkliche Emanzipation der Menschheit ebenso wie Anzeichen totaler Zerstörung. Diesen Widerspruch der Geschichte als aufwärtsschreitender Prozeß hin zu einer menschlicheren Welt und Geschichte als das in regelmäßigen Abständen wiederkehrende Unmenschliche faßt Arendt in seinem bedeutenden Bild des *Pendelschlags* zusammen.

ANNA MARIA DELL'AGLI, *Estetica e politica nel tardo Böll*.

L'articolo parte da una sommaria rievocazione della stagione del terrorismo negli anni '70 — confrontandola anche con quella italiana — per esaminare poi la reazione di Böll, coinvolto in prima persona nella campagna contro i «simpatizzanti». Eticamente ineccepibile nel suo rifiuto della violenza da qualunque parte essa venga (e quindi anche dallo Stato), la sua



presa di posizione risulta tuttavia, sul piano della resa artistica, negativamente segnata dal coinvolgimento emotivo, particolarmente forte in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* e *Fürsorgliche Belagerung*.

ANNA MARIA DELL'AGLI, *Ästhetik und Politik beim späten Böll*.

Ausgangspunkt des Artikels ist eine kurz zusammengefaßte Wachrufung der Terroristenzeit in den siebziger Jahren — wobei diese auch mit der italienischen konfrontiert wird —, um dann Böll Reaktion zu analysieren. Böll war maßgeblich an der Kampagne gegen die «Sympathisanten» beteiligt. Ethisch gesehen, ist seine Position der Gewaltablehnung, von welcher Seite auch immer sie kommt (folglich auch von Staatsseite) unantastbar, bringt aber aus künstlerischer Sicht negative Folgen mit sich, die aus seiner emotionalen Beteiligung herrühren. Das zeigt sich besonders stark in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und in *Fürsorgliche Belagerung*.

CHIARA DE SANTIS, *Giocare con Harry Mulisch. Un'iconologia di 'Twee vrouwen'*.

Il lavoro è incentrato su uno dei protagonisti del mondo letterario olandese contemporaneo. Dopo aver riportato i punti salienti della sua biografia, viene delineata la sua figura di scrittore, una fitta rete di convergenze e divergenze con le correnti artistiche del passato, intreccio di tratti tipicamente personali e aspetti comuni ai suoi contemporanei, provincialismo olandese e cosmolitismo culturale.

Tutto ciò costituisce la base di partenza per l'analisi del romanzo *Twee vrouwen* (*Due donne*) del 1975. Vengono riportate varie interpretazioni dei maggiori (e non) critici olandesi, fino a giungere ad una «lettura» personale del romanzo. Il fine è dimostrare la completa «apertura» del testo mulischiano, insieme di spunti e tematiche di varia provenienza e dunque suscettibile di «mille e una interpretazione».

CHIARA DE SANTIS, *Mit Harry Mulisch spielen. Eine Ikonologie von 'Twee vrouwen'*.

Durch einen der Protagonisten der kontemporären Szene, Harry Mulisch, will die Arbeit das italienische Publikum an der literarischen Welt der Niederländer interessieren. Nach einer kurzen Biographie der Person wird seine Figur als Autor beschrieben, eine Mischung von typisch personalen Aspekten und deutlich gesellschaftlichen Seiten, von niederländischem Provinzialismus und kulturellem Kosmopolitismus.

Danach folgt eine tiefere Analyse des Romans *Twee vrouwen* (*Zwei Frauen*) 1975. Verschiedene Interpretationen werden kritisch beschriebenen

und eine ganz personelle Vision des Texts wird ausführlich erklärt. Das alles zeigt das «Mulischianische Geschriebene» als eine wirklich interessante, äußerlich einfache, innerlich mehrschichtige Konstruktion aus verschiedenen Themen und Ansprüchen, also als ganz «offen» für jede Interpretation und Lesart.

IRMELA EINBÄCHER EVANGELISTI, 'Sogno del muro del Paradiso'. *Sulla poesia tedesca più recente*.

Le voci più significative dell'ultima generazione di poeti tedeschi che in un modo o nell'altro sono stati determinanti per la riunificazione della Germania rivelano il disagio irrisolto dell'individuo inserito in un paese diviso a metà. La produzione poetica della fine degli anni Ottanta in quanto punto nodale del processo di riavvicinamento tuttora in corso può essere quindi considerata come tentativo coraggioso di mediazione tra due mondi tanto diversi.

IRMELA EINBÄCHER EVANGELISTI, 'Der Traum von der Paradiesmauer'. *Zur neuesten deutschen Lyrik*.

Die wichtigsten Vertreter der jüngeren, deutschen Dichtergeneration haben auf die eine oder andere Art einen entscheidenden Beitrag zur Wiedervereinigung Deutschland geleistet, indem sie das unterschwellige Unbehagen der Menschen, die in einem geteilten Land leben, zum Ausdruck gebracht haben. Da die lyrische Produktion am Ende der achtziger Jahre den Schnittpunkt in dem noch nicht beendeten Annäherungsprozeß darstellt, kann sie als der kühne Versuch angesehen werden, zwischen zwei so unterschiedlichen Welten vermitteln zu wollen.

## COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- ELISABETTA BELLACCI, Via delle Ruote 47, 50129 Firenze  
ULRIKE BÖHMEL, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia,  
Università degli Studi di Napoli  
EMILIO BONFANTE, Dip. di Lingue e Lett. Germaniche, Università degli  
Studi, Padova  
GIOVANNA CERMELLI, Lingua e Letteratura Tedesca, Università degli Studi,  
L'Aquila  
GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lingue e Lett. Stra-  
niere, Ist. Univ. Orientale, Napoli  
ANNA MARIA DELL'AGLI, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filoso-  
fia, Università degli Studi, Napoli  
RAFFAELLA DEL PEZZO, Filologia Germanica, Fac. Lingue e Lett. Straniere,  
Ist. Univ. Orientale, Napoli  
CHIARA DE SANTIS, Via G. De Cesare 29, Napoli  
CLAUDIA DI PALERMO, Spuistraat 210 - Italian Seminarium, 1012 VT Univer-  
siteit Amsterdam  
GIUSEPPE DOLEI, Lingua e Letteratura Tedesca, Università degli Studi, Cata-  
nia  
KLAUS DÜWEL, Seminar für deutsche Philologie der Georgia Augusta Uni-  
versität, Humboldtallee 13, 34 Göttingen  
IRMELA EINBÄCHER Evangelisti, Lingua e Lett. Tedesca, Università degli  
Studi, Viterbo  
IRMGARD ELTER, Istituto di Lingue, Università degli Studi, Urbino  
PAOLA GHERI, Via Frusa 19, 50131 Firenze  
ELVIRA GLASER, Deutsche Sprachwissenschaft, Universität Augsburg  
PATRIZIA LENDINARA, Filologia Germanica, Università degli Studi, Palermo  
GABRIELLA LEPRE, Althoffstr. 20, D - 12169 Berlin  
DONATELLA MAZZA, Lingua e Lett. Tedesca, Scuola Superiore di Paleografia  
Musicale, Cremona  
PAOLA MAZZARELLI, Salita Ventaglieri 2, 80100 Napoli  
HELMUT MOYSICH, 39 Young ST. E., Waterloo, Ontario, Canada  
STEFAN NIENHAUS, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lett. e Filosofia, Uni-  
versità degli Studi, Napoli.  
KATHLEEN PARKER P., Via Armistizio 108, 35142 Padova  
LUCIA PERRONE CAPANO, Lingua e Letteratura Tedesca, Università degli  
Studi, Bari  
LETIZIA VEZZOSI, Via Dorso Guido 13, 50051 Castelfiorentino (Firenze)  
LUCIANO ZAGARI, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Uni-  
versità degli Studi, Pisa

COLLABORATORI AL PRESENTE PARCOLOGIO

Faint, illegible text, likely a list of names and titles, possibly related to the 'COLLABORATORI AL PRESENTE PARCOLOGIO' header.

CAMBI

Faint, illegible text, possibly a list or notes, with the section header 'CAMBI'.

---

 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 &amp; NEDERLANDESI

DE NIEUWE TAALGIDS - Groningen  
 LEUVENSE BIJDAGEN - Antwerpen  
 JAARBOEK VAN DE MAATSCHAPPIJ - Leiden  
 NIEUW VLAAMS TIJDSCHRIFT - Antwerpen  
 SPIEGEL DER LETTEREN - Antwerpen  
 DIETSE WARANDE & BELFORT - Antwerpen  
 DE VLAAMSE GIDS - Brussel  
 JAARBOEK 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 - Wrocław  
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles  
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar  
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen  
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg  
 HEINE-Jahrbuch - Düsseldorf  
 HEINRICHMANN-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



## ARTICOLI

|  | Nr. | pagg.   |
|--|-----|---------|
| Elisabetta Bellacci, <i>Il pendolo della storia: il linguaggio simbolico della raccolta 'Flug-Oden'</i> . . . . .  | 1-3 | 329-345 |
| Emilio Bonfatti, <i>Rhetoric and the Bible in the 'Sermo Corporis' of Benito Arias Montano</i> . . . . .   | 1-3 | 145-165 |
| Giovanna Cermelli, <i>Eichendorff e il rumore perduto del tempo. 'Viel Lärmen um nichts'. Una novella del 1832</i>   | 1-3 | 197-227 |
| Raffaella Del Pezzo, <i>Le sottoscrizioni gotiche nel documento papiraceo di Napoli</i> . . . . .  | 1-3 | 51-60   |
| Claudia Di Palermo, <i>La problematica religiosa nell'opera giovanile di Martinus Nijhoff</i> . . . . .  | 1-3 | 295-328 |
| Klaus Düwel, <i>Le rune come segni magici</i> . . . . .  | 1-3 | 7-23    |
| Irmgard Elter, <i>Il 'Lucidarius' tedesco: nuove soluzioni geolinguistiche relative a un'opera di area alemanna del XII secolo</i> . . . . .   | 1-3 | 137-144 |
| Paola Gheri, <i>Estetismo, nichilismo e volontà di potenza: gli appunti di Hofmannsthal sul 'Wille zur Macht'</i> . . . . .  | 1-3 | 229-260 |
| Elvira Glaser, <i>Glosse incise. Studi sugli inizi della lingua scritta tedesca</i> . . . . .  | 1-3 | 119-136 |
| Patrizia Lendinara, <i>Considerazioni sulla scrittura dei Germani in Venanzio Fortunato</i> . . . . .  | 1-3 | 25-49   |
| Donatella Mazza, <i>Die umgekehrte Arabeske. Zum Begriff der Arabeske in dem 'Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia' von Clemens Brentano und seine «Zitaten» aus dem Werk Philipp Otto Runge</i> . . . . . | 1-3 | 181-196 |
| Helmut Moysich, <i>Zur Poetologie des Tanzes bei Goethe und Paul Valéry</i> . . . . .  | 1-3 | 167-180 |
| Kathleen Parker, <i>Is the Old English 'Judith' Beautiful?</i> . . . . .   | 1-3 | 61-77   |
| Lucia Perrone Capano, <i>Pastiche, parodia e ironia in 'Der Erwählte' di Thomas Mann</i> . . . . .   | 1-3 | 277-294 |
| Letizia Vezzosi, <i>Alcune considerazioni sull'ordine delle parole in anglosassone</i> . . . . .   | 1-3 | 79-117  |
| Luciano Zagari, <i>Il crollo del tempo. ('Nozze' di Elias Canetti)</i>   | 1-3 | 261-275 |

## DIBATTITI

|  |     |         |
|--|-----|---------|
| Anna Maria dell'Agli, <i>Ästhetik und Politik beim späten Böll</i> . . . . . | 1-3 | 349-358 |
|--|-----|---------|

## NOTE

- Chiara De Santis, *Giocare con Harry Mulisch. Un'iconologia di 'Twee vrouwen'* . . . . . 1-3 361-379
- Irmela Evangelisti Einbächer, 'Sogno del muro del paradiso'. *Sulla poesia tedesca più recente* . . . . . 1-3 381-413

## RECENSIONI

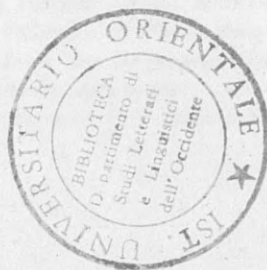
- Friedrich Maximilian Hessemer, *Lettere dalla Sicilia*, a cura di M.T. Morreale, Palermo 1992 (Giuseppe Dolei) . . . . . 1-3 426-428
- Sonja Hilzinger (Hrsg.), 'Das siebte Kreuz' von Anna Seghers. *Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a.M. 1990 (Ulrike Böhmel) . . . . . 1-3 430-431
- Otto W. Johnston, *Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms*, Stuttgart 1990 (Stefan Nienhaus) . . . . . 1-3 422-425
- Gabriele Kreis, «Was man glaubt, gibt es». *Das Leben der Irmgard Keun*, Zurich 1991 (Ulrike Böhmel) . . . . . 1-3 428-429
- Lea Ritter Santini (a cura di), *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, Napoli/Wolfenbüttel 1991 (Giovanni Chiarini) . . . . . 1-3 417-420
- Klaus R. Scherpe, *Die rekonstruierte Moderne: Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Köln/Weimar/Wien 1992 (Gabiella Lepre) . . . . . 1-3 432-434
- Giovanni Tateo, *Percorsi casuali. Karl Philipp Moritz in Italia 1786-1788*, Fasano 1989 (Paola Mazzarelli) . . . . . 1-3 420-421
- Ernst Weber, *Lyrik der Befreiungskriege (1812-1815). Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur*, Stuttgart 1991 (Stefan Nienhaus) . . . . . 1-3 422-425



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

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - giugno 1994





#### DIBATTITI

Anna Maria dell'Agli, *Ästhetik und Politik beim späten Böll* . . . pag. 349

#### NOTE

Chiara De Santis, *Giocare con Harry Mulisch. Un'iconologia di 'Twee vrouwen'* . . . » 361  
Irmela Evangelisti Einbäcker, 'Sogno del muro del paradiso'. *Sulla poesia tedesca più recente* . . . » 381

#### RECENSIONI

Lea Ritter Santini (a cura di), *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, Napoli/Wolfenbüttel 1991 (Giovanni Chiarini) . . . » 417  
Giovanni Tateo, *Percorsi casuali. Karl Philipp Moritz in Italia 1786-1788*, Fasano 1989 (Paola Mazzarelli) . . . » 420  
Otto W. Johnston, *Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms*, Stuttgart 1990 (Stefan Nienhaus) . . . » 422  
Ernst Weber, *Lyrrik der Befreiungskriege (1812-1815). Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur*, Stuttgart 1991 (Stefan Nienhaus) . . . » 422  
Friedrich Maximilian Hessemer, *Lettere dalla Sicilia*, a cura di M.T. Morreale, Palermo 1992 (Giuseppe Dolei) . . . » 426  
Gabriele Kreis, «*Was man glaubt, gibt es*». *Das Leben der Irmgard Keun*, Zürich 1991 (Ulrike Böhmel) . . . » 428  
Sonja Hilzinger, (Hrgs.), 'Das siebte Kreuz' von Anna Seghers. *Texte, Daten Bilder*, Frankfurt a.M. 1990 (Ulrike Böhmel) . . . » 430  
Klaus R. Scherpe, *Die rekonstruierte Moderne: Studien zur deutschen Literatur nach 1945*, Köln/Weimar/Wien 1992 (Gabriella Lepre) . . . » 432  
**RIASSUNTI** . . . » 437  
**COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO** . . . » 451  
**CAMBI** . . . » 455  
**INDICE DELL'ANNATA** . . . » 459

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 60.000