

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

I

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 709

SEMINARIO IBERICO IBERO-AMERICANO

NAPOLI 1958

DIRITTI RISERVATI

I N D I C E

F. W. Wentzlaff-Eggebert, <i>Weg nach innen</i>	p. 1
B. Tecchi, <i>Una fiaba di E.T.A. Hoffmann</i>	» 13
S. Lupi, <i>L'iter di Mörike</i>	» 27
A. M. dell'Agli, <i>Problemi kafkiani nella critica dell'ultimo decennio</i>	» 77
N. De Ruggiero, <i>Ambiente e figure italiane viste dal Goethe</i>	» 107
S. Lupi, <i>I problemi esterni del Heliand</i>	» 115
G. Manganella, <i>Il valore fonetico di h e r nei dialetti antico-germanici</i>	» 139
U. Schwab, <i>Zur Interpretation der geistlichen Bispelrede</i>	» 153
R. L. Gale, <i>Evil and the American Short Story</i>	» 183
E. Schulte, <i>Omaggio a Ezra Pound</i>	» 203
E. Bassi, <i>Il teatro di T. S. Eliot</i>	» 239
E. R. Gummerus, <i>Due poeti svedesi: Pär Lagerkvist e Harry Martinson</i>	» 269

RECENSIONI:

Robert Musil, <i>L'uomo senza qualità</i> (A. M. dell'A.)	» 289
Italo Maione, <i>Rainer Maria Rilke</i> (A. M. dell'A.)	» 290
G. Necco, <i>Storia della letteratura tedesca</i> (A. M. dell'A.)	» 291
N. Accolti Gil Vitale, <i>La giovinezza di Hamann</i> (S. L.)	» 292
Italo Maione, <i>Dall'espressionismo al neorealismo tedesco</i> (S. L.)	» 294
Leonello Vincenti, <i>Grillparzer e i suoi drammi</i> (S. L.)	» 296

WEG NACH INNEN

Zu Hermann Hesses 82. Geburtstag am 2. Juli 1957.¹

« Wer im Herbst eines mühsamen,
Doch nicht glücklosen Lebens
sich... der einstigen
Wege erinnert...
Dem liegt fern der Gedanke an Feste und Feiern,
Fern auch die Lust an Ruhm und ehrendem Beifall.
Ihm liegt näher die Stille zu suchen, sich selbst
auszulöschen und in die Wälder zu gehen,
Um in Einfalt und Ehrfurcht sich den Gesetzen,
Sich den Göttern zu stellen... »².

So persönlich diese Zeilen wirken, die Hermann Hesse 1935 auf seinen Geburtstag bezog, so klingen doch aus ihnen die Töne, die uns heute bestimmen, den stilleren Weg nach Innen nachzuschreiten in Gedanken, den Hermann Hesse als Dichter voranging. Es ist der Weg der Selbstbestimmung. Heute übersehen wir deutlicher die Stufen, die zu dieser einzigartigen Aufwärtsentwicklung führten, an die in manchen Abschnitten seines dichterischen Werdens nur wenige geglaubt hatten. Zu krass schienen seine Urteile und Verurteilungen, zu spitz die Antithesen, zu unsicher die Werte. Ein « mühsames », nicht « glückloses » Leben nennt es Hesse selbst. Warum? In den jetzt vorliegenden autobiographischen Zeugnissen ist die Antwort zu finden. Viel an heimlichen Voraussetzungen für das Entstehen dieser lebensgefährdenden Spannungen haben wir allein in das Abbild von Herkunft und Jugend einzubeziehen, aus der sich das Gesetz der Entwicklung des dichterischen Werkes mitbestimmt. Dieses Gesetz ist

¹ Zur Gedenkfeier der Universität Mainz, gehalten am 2. Juli 1957 und im Stil der Rede belassen. Auf Belege und bibliographische Angaben wurde verzichtet.

² Aus: *Stunden im Garten Zwei Idyllen*. 1952.

das der Polarität, in dem das andere der Steigerung einbeschlossen liegt. Goethe hat es als ein Doppelgesetz in der *Farbenlehre* niedergelegt. Dort heisst es: «Zwei reine ursprüngliche Gegensätze sind das Fundament des Ganzen (blau und gelb). Es zeigt sich sodann eine Steigerung, wodurch sich beide einem dritten nähern...». Das Dritte ist auch bei Goethe nicht exakt bezeichnet. Ins Allgemeine Goethescher Urgesetzlichkeit übertragen muss es erst von uns erschlossen und in die Gesetzlichkeit menschlichen Wachstums übertragen werden. Er meint: Vom Einzelphänomen gelangt man durch Zwischenstufen bis zum Urphänomen, das nichts Irdisches mehr über sich anerkennt. Der Begriff der Steigerung ähnelt dem des Transzendierens. Beide Begriffe der Polarität und der Steigerung (des Transzendierens) finden sich bei Hesse. Sie deuten sich früh an: In dem gleichen Rückblick, aus dem das vorher gegebene Zitat stammt, gewinnen wir Grundeinsichten. Es heisst darin kennzeichnend, die Polarität des Ursprunges betreffend:

«Wie meine Eltern sich fanden, er Balte, sie Schwäbin
Beide aber im Blute fremd sich
dem Geist nach Geschwister...
So auch hat meine Kindheit
Mich zwei Heimaten eingepflanzt.»

Mit diesen Worten von den «zwei Heimaten» ist ein Rätsel des Ursprunges gestellt und zugleich gelöst. Denn Hesse beschreibt uns diese zwei Heimaten, aus deren Doppel-Existenz sich wohl am ehesten die später bis zur Qual durchlittene geistige Heimatlosigkeit erklärt. Er sagt:

«...damit ich Fremdling werde auf Erden und dennoch
dieser Erde werbend Liebender...
...hat sie mich
mit zweier Länder Duft und zweier
Mundarten schlichter Musik beschenkt...
und gebildet...»

«Fremdling» und «Liebender» dieser Erde bleibt das Kind. Denn es bindet die Herrlichkeit der schwäbischen Heimat ebenso stark wie die Herrlichkeit erlebter Gotteswelt. In schwäbischer und baltischer Mundart hört dieser Knabe die einfachen, aber

ernsten Gebete der Eltern. Im Tonfall buddhistischer Priester vernimmt er Lieder und Sprüche Indiens. Rätsel und Heidenglaube mischen sich mit der fordernden Strenge pietistischer Frömmigkeit im gleichen Elternhause. So ergeben sich Steigerungen von selbst aus solcher Polarität von Herkunft und Geist. Das Schwanken zwischen einer Geborgenheit in der Landschaft und Natur Schwabens, in der Blumen, Tierwelt und Himmel den kleinen Bruder «brüderlich ansprechen», in der die kreatürliche Welt zur «freundlichen Heimat» wird, und einer unendlich wunderbaren Welt des Morgenlandes, des Ostens, nimmt hier seinen Anfang. Es setzt sich schnell und gefährdender fort in dem Konflikt zwischen Pietismus und Buddhismus, zwischen westlicher und östlicher Weisheit. Hinzu kommt die frühe Selbsterkenntnis seines Wesens:

«...ich war ein wildes
heisses, unbändiges Kind
voll Gelüsten und Ehrgeiz,
leidenschaftlich, brennend in Liebe und Zorn,
Leicht zu rühren und leicht zu erbosen.
Und es mussten die Eltern mich zu Gehorsam und Sitte
Oftmals zwingen und standen ratlos
Wenn auch Härte und Strafen dem Knaben
Nicht den Willen brach noch den Stolz nahm.»

Der ins Alter getretene Dichter sieht im Rückblick (*Meine Kindheit*) auf sein Wesen das Kennzeichnende seines Charakters genau so klar wie es die Mutter bereits an dem Vierjährigen sah und in ihrem Tagebuch festhielt. «Gott muss diesen stolzen Sinn in Arbeit nehmen, dann wird etwas Edles und Prächtiges daraus, aber ich schaudere beim Gedanken, was bei falscher oder schwacher Erziehung aus diesem passionierten Menschen werden könnte»¹.

Wir könnten auf diese Selbstzeugnisse aus der Jugendzeit verzichtet haben, aber erst von hier an können wir den Weg nach Innen bei Hermann Hesse näher bestimmen. Bleiben wir bei diesen Gegenüberstellungen der uns erhaltenen Bilder des Dichters

¹ *Tagebuch* vom 2.8.1881.

aus Alter und Jugend, so bemerken wir rasch, wie sich trotz aller inneren Gegensätzlichkeit die Umrisse gleichen.

Zwei Charakterbilder des Knaben treten hervor: das eine mit den ausgeprägten Zügen des unbeugsamen Willens, des Ehrgeizes, des Trotzes, des Zornes und der Leidenschaft, das andere mit den Kennzeichen der stillen Zurückgezogenheit, des Ruhens in sich selbst, des Träumens, der Verzauberung durch Duft und Farbe der Blumen.

Diesen so gegensätzlichen Bildern des Knaben entsprechen die uns heute bekannten Abbildungen des ins hohe Alter getretenen Dichters. Jeder Besucher Hermann Hesses bestätigt die Gegensätzlichkeit, die uns in Photographien so auffällt. Das eine Bild zeigt ihn mit zurückgeworfenem Kopf, mit scharfen Augengläsern, mit strengen, abwärtsgezogenen Lippen, mit dem Ausdruck der Entschiedenheit, der herrischen Abweisung, der Kompromisslosigkeit.

Das andere Bild verrät milde Teilnahme, verrät ein Herz, das sich jedem Menschen und jeder Kreatur öffnet. Es zeigt den hilfreichen Menschen: in einer Hand die Rosenschere, aus der Tasche des Gartenrockes hängt die nicht zu bändigende Fülle der Schnüre und Bänder, jeder Zeit zur Hand, um fruchtenschweren Stauden oder rankenden Blumen Hilfe zu bringen.

Aber diese Bilder wirkten nicht mächtig genug auf uns, wenn wir nicht Entsprechungen in Aufzeichnungen fänden, die diesen Abbildern des gleichen und doch so verschiedenen Menschen erst innere Leuchtkraft schenkten. Zum ersten Bild, das den unnachgiebigen strengen Richter und Kritiker seiner Epoche kennzeichnet, könnte er selbst die Worte hinzugefügt haben, die er 1938 in einem Brief niederlegte: «Ich halte sehr viel auf meine Unabhängigkeit und mein eigenes Gewissen und lasse mich sehr ungern auf meine Schulter klopfen und von anderen über meine Pflichten belehren». Zum anderen, milderen Bild von dem helfenden Menschen gehören eher die Zeilen: «Ich habe einen Auftrag, aber einen kleinen und beschränkten: ich muss anderen Suchenden die Welt verstehen und bestehen helfen und sei es nur, dass ich ihnen Trost gebe, dass sie nicht allein seien».

Beide Merkmale seines Wesens bestimmen Hermann Hesses Dichtung, aus beiden erhält sein Weg nach Innen seine Richtung. So wenig übersichtlich die Stationen auf diesem Weg vom Her-

mann Lauscher, dem ersten, zum *Glasperlenspiel*, dem letzten Roman, auf den ersten Blick erscheinen mögen, sie sind von dorthin genau zu durchleuchten. Nur so wird das Bild des Dichters in seiner Gegensätzlichkeit von Harmonie und Disharmonie sichtbar.

Hesse wurde zum Mahner und Warner der drei Generationen: vor dem ersten Weltkrieg, nach dem ersten Weltkrieg und nach dem zweiten Weltkrieg. In jedem dieser Abschnitte hatte er die Angriffe der scheidenden und der kommenden Weltanschauungsgruppen zu ertragen. Seine Stimme erklang den einen zum Trost, den andern zum Zorn. Entschiedener Gegner des Wilhelminischen Bürgertums und jedes Krieges, traf ihn 1914 der Fluch des «Vaterlandslosen», aber er verrichtete still seinen Dienst der Liebe in der deutschen Gefangenenfürsorge in Bern und in anderen Hilfsorganisationen. Von der deutschen Presse auf Grund der Schrift: *O Freunde, nicht diese Töne* als Gesinnungslump hingestellt, erhielt er von der französischen durch Romain Rolland eine «Goethesche Attitude» zugesprochen. Aber für sein Dichtertum blieb es ein vernichtungsgleicher Schlag.

Er löste in ihm den ersten entscheidenden Schritt aus auf seinem Wege nach Innen. Gewiss, die frühen Romane hatten Innerlichkeit gezeigt, Verfeinerung des Naturerlebnisses, der Charakteristik von Sonderlingen und Einzelgängern, aber alle diese Silberstifterzählungen nach *Camenzind*, *Unterm Rad*, *Diesseits*, *Gertrud*, *Knulp* gehören noch nicht zu den Büchern, die aus einem dichterischen Verantwortungsbewusstsein für eine neue Generation entstehen. Wir lieben sie wegen ihrer stillen Spiegelungen menschlicher Not und menschlicher Tröstung, wegen ihrer einfachen poetischen Sprache, wegen ihrer Nähe zu Wahrheit und Traum, und wir können einzelne Gespräche in ihnen nicht mehr verlieren. Wer vergässe das letzte Gespräch des sterbenden Vagabundierers Knulp mit dem lieben Gott? «Es gab eine Pause im Schneefall... und Gott stand jetzt nahe vor ihm, seine lichten Augen waren weit offen und strahlten wie die Sonne... 'Sieh', sprach Gott, 'ich habe dich nicht anders brauchen können... ich habe dir den Stachel der Heimatlosigkeit und Wanderschaft mitgeben müssen... in meinem Namen hast du Dummheiten gemacht und dich verspotten lassen... Du bist ja

mein Kind und mein Bruder und ein Stück von mir... 'Ja', sagte Knulp,... 'ja, es ist so, ich habe es eigentlich immer gewusst'. Er lag ruhig im Schnee... und seine entzündeten Augen lächelten... Und als er sie schloss, um ein wenig zu schlafen, hörte er noch immer Gottes Stimme und sah noch immer seine hellen Augen..»¹

Oft sind es nur einzelne Gespräche und Bilder, die wir nicht vergessen — Gedankenfragmente — aber sie ruhen in uns mit ihrer Doppelgesichtigkeit und Gültigkeit. Die dichtende Form dieser Gespräche wechselt in Hermann Hesses Werken rasch, aber der Inhalt tritt immer klarer ins Licht, bestätigt nur merklich den Grad der Reife durch Leiden. Der Inhalt verliert schliesslich jegliche bildhafte Gegenständlichkeit, bis die Abstraktion im Symbol die Funktion des Erzählens ersetzt.

Doch bedeutet dieser Satz schon einen allzu weiten Vorgriff im Erzählertum Hermann Hesses. Zwei Werke sind allererste Stationen darin: *Demian* und *Siddhartha*.

Beide entstehen unter der Einwirkung der geistigen Leiden des Krieges. Aus einer «Besessenheit durch Leiden» bricht die Gestaltung des *Demian* hervor, wie Hesse es selbst nennt. «Diesmal blieb mir die Einkehr nicht erspart», und hier erkennt man zum ersten Male deutlich, dass der Weg nach Innen für ihn wieder ein Weg nach oben wird, sobald die Erkenntnis von der Notwendigkeit des Leidens an sich selbst den Blick zu neuen Räumen freigibt. «Es dauerte nicht lange, so sah ich mich genötigt, die Schuld von meinem Leiden nicht ausser mir sondern in mir selbst zu suchen: Denn das sah ich wohl ein, der ganzen Welt Wahnsinn und Rohheit vorzuwerfen, dazu hatte kein Mensch und kein Gott ein Recht, ich am allerwenigsten. Es musste also in mir selbst allerlei Unordnung sein, wenn ich so mit dem ganzen Weltlauf in Konflikt kam». «Bereuende Einsicht» ist es (wie Hesse diese Verwandlung selbst nennt), die zu einer solchen Lebensbeichte führt wie im *Demian*. Wir lesen heute mit Bestürzung über die Aktualität dieser Dichtung eine späte Briefstelle Hesses: «Der Weg Demians» — und das ist der Weg Hesses nach den frühen Dichtungen bis zu *Knulp* — «ist nicht so klar und licht... Er verlangt nicht nur Hingabe, er verlangt

¹ *Knulp. Drei Geschichten aus dem Leben Knulps*. Berlin 1923, S. 144 ff.

auch Wachsein, Misstrauen, Selbstprüfung, er schützt nicht vor Zweifeln, er sucht sie sogar auf. Dies ist kein Weg für Menschen, denen mit klaren, eindeutigen, stabilen Idealen und Befehlen noch zu helfen ist. Er ist ein Weg für Verzweifelte, für solche nämlich, die an der Formulierbarkeit des Heiligen, an der Eindeutigkeit der Ideale und Pflichten schon verzweifelt sind, denen die Not des Lebens und Gewissens das Herz verbrennt»¹. Aber durch die plötzliche Gestaltung dieser Einsichten in einem Roman wie *Demian* — er entsteht in wenigen Monaten — ist die erste schwere Krisis in Hesses Entwicklung überwunden. Sie ist nie vergessen, aber jetzt taucht in ihm reinigend ein hohes Bild aus der inneren Zerrissenheit empor, auf das sich sein Blick unverwandt heftet, bis er auch darüber zur inneren Klarheit gelangt ist. Sie leuchtet aus dem Gedicht:

ALLE TODE (1919)

«O zitternd gespannter Bogen
Wenn der Sehnsucht rasende Faust
Beide Pole des Lebens
Zueinander zu biegen verlangt.
Oft noch und oftmals wieder
Wirst du mich jagen von Tod zu Geburt,
Der Gestaltungen schmerzliche Bahn,
Der Gestaltungen herrliche Bahn.»

Auch dies ist eine Station auf dem Weg nach Innen, der zugleich ein Weg nach oben ist. Steigerung wird nicht nur als Leiden, auch als Lust erfahren, weil sich Blicke in neue Reiche auf tun, in neue Werte, wie im *Demian* in der Erfassung des Geistes der Liebe im unerotischen Sinne: der mütterlichen Liebe, in der die zerrissene Welt wieder eine «Einheit» erhält. Vom *Demian* zu *Siddhartha* führt der Erkenntnisweg steil nach oben. So steil, dass der Dichter des *Knulp* und des *Demian* eine neue Sprache zu sprechen beginnt, die des Weisen aus dem Osten: Gotamo Buddhas. Dieses nach dem ersten Weltkrieg entstandene Buch *Siddhartha* ist ein einziges Selbstgespräch über die verlorene und nun wieder gefundene Einheit. Das Ziel alles Suchens ist «Einheit». Sie ist für eine Zeitspanne im Blick nach

¹ *Briefe*, S. 66.

Innen gefunden. Echte Meditation beginnt, wie sie sich erst spät in *Morgenlandfahrt* und *Glasperlenspiel* vollendet. Hier trifft der Blick auf innerste Schichten der Seele und entdeckt eine Fähigkeit, eine geheime Kunst, jeden Augenblick, mitten im Dasein den Gedanken der Einheit denken, die Einheit fühlen zu können. Eine Weisheit wird in der Meditation erlebt wie Knulp sie erst sterbend in seinem Gespräch mit Gott erfuhr. Meditation im Sinne des mystischen «Entwerdens» eröffnet einen neuen Blick in das Leben und in die Wahrheit, die zur Lebensbewältigung führen kann: So antwortet Siddhartha dem Schüler Govinda auf seine Frage, ob er nicht selbst gewisse Gedanken, gewisse Lehren gehabt habe, die ihm im Leben geholfen hätten, mit den Worten: «Wissen kann man mitteilen, Weisheit aber nicht. Man kann sie finden, man kann sie leben, man kann von ihr getragen werden, man kann mit ihr Wunder tun, aber sagen und lehren kann man sie nicht». Und er endet den Satz mit dem Erfahrungswissen, das aus Hesses Dichtungen immer wieder aufsteigt und die seltsame Kontinuität seines Erkenntnisweges mitbestimmt: «Dies war es, was ich schon als Jüngling manchmal ahnte, was mich von den Lehrern fortgetrieben hat»¹.

Aber die Lebens- und Dichtungsentwicklung Hermann Hesses zeigt deutlich, dass für diese so in sich entgegengesetzte Natur des Fünfzigjährigen die im *Siddhartha* erreichte Kontemplation verfrüht verfestigt ist. Die Zeit nach dem ersten Weltkrieg ist stärker in ihrer Zerrissenheit und der darin liegenden Unsicherheit. Die gewonnene Weisheit erliegt dem Erkenntnisstreben der Psychoanalyse. Die schwerste Krise für den Menschen und Künstler Hesse bereitet sich jetzt erst vor. Verzweiflung über die Unmöglichkeit, die Einheit des Weltbildes, wie sie in *Siddhartha* in einem «*blic*», in mystischer Schau, gewonnen schien, vor dem Ansturm der grausamen Wirklichkeit nach dem ersten Weltkrieg zu erhalten, führt zu dem neuen Aufbruch in härteste Selbstprüfung, schonungslose Selbstzergliederung. Ihr droht Hermann Hesse zu erliegen. Physisch und psychisch. Viele Symptome davon gehen in die *Steppenwolf-Dichtung* ein. Mit diesem Buch tut sich für viele Leser Hesses ein Zwiespalt auf, den auch stille Verbundenheit mit der Natur und die Dankbarkeit an die

¹ *Siddhartha*, Berlin 1924, S. 137.

Weisheit des Ostens nicht auszugleichen vermag. Der *Traktat vom Steppenwolf*, jene furchtbare Selbstanklage, die als eigene Broschüre dem Roman in giftgelbem Umschlag eingebunden ist, zeigt alle Kennzeichen einer todnahen Geistgefährdung. Das Bild Harrys, das im *Steppenwolf*¹ in tausend Lichtbrechungen in der Szene im Spiegelkabinett gegeben wird, zeigt die Gefahr der vernichtenden Selbstaufspaltung deutlich. Harry erscheint sich selbst in zahllosen Spiegelungen, in jedem Alter, in jeder Seelenstimmung, nach allen Richtungen auseinanderlaufend, tausendfach aufgesplittert, und im *Traktat* selbst ist dieses alles genau gedeutet. «Zurück» aus solcher Zersplitterung — führt überhaupt kein Weg. Immer weist er tiefer in die Schuld, von der auch ein Freitod nicht erlösen kann. «Du wirst... den... mühevolleren und schweren Weg der Menschwerdung gehen, du wirst deine Zweifelt noch oft vervielfachen, deine Kompliziertheit noch weiter komplizieren müssen.. Diesen Weg ist Buddha, ist jeder grosse Mensch gegangen, der eine wissend, der andere unbewusst, soweit ihm eben das Wagnis glückte»².

Aber selbst hier klingt Rettung an. Der ganze Roman ist durchzogen von Rufen zur Tröstung, zum Glauben an Werte des Lebens. Da in dem *Steppenwolf* der andere, der christliche Glaube nicht lebt, hält er sich an den Glauben an die Unsterblichen, an Mozart, an Goethe. Aber sie halten ihn nur im Leben zurück. Sie retten ihn nicht für immer vor der Verzweiflung. Sie halten ihn auf dem Weg nach Innen. «Jede Geburt bedeutet Trennung vom All, bedeutet Umgrenzung, Absonderung von Gott, leidvolle Neuwerdung. Rückkehr ins All, Aufhebung der leidvollen Individuation, Gottwerden bedeutet: seine Seele so erweitern haben, das sie das All wieder zu umfassen vermag»³. Vorerst manifestiert sich ein solches Streben bei Hesse in einem Aufgehen im Erlebnis der Musik und der Kunst überhaupt. Noch ist es ein Aufbruch in unbekanntes, mehr ersehntes als erkanntes Land. Aber es bedeutet schon «Morgenlandfahrt». Denn unter diesem Namen der Morgenlandfahrer sieht Hesse nach dem *Steppenwolf* immer klarer alle Glieder eines grossen Bundes, eines ewigen Bundes des wahrhaft vom Geist bewegten

¹ *Der Steppenwolf*, Berlin 1927, S. 231.

² *Traktat vom Steppenwolf*, S. 31.

³ ebd., S. 31.

Menschen. So nehmen in seinem nächsten Roman *Narziss und Goldmund* beide Hauptgestalten die Züge des Dichters an. Hier spiegelt sich zum ersten Male deutlich am Schluss die «Ich-Einheit» des Dichters, des Bildners, des Denkers in ihrem geheimnisvollen Miteinander in der Welt. Die Schau der möglichen Einheit ist geglückt, wenn ihr Zusammenschluss zur Harmonie auch noch nicht vollzogen ist.

Damit ist die letzte der grossen Stationen auf Hesses Weg nach Innen erreicht. Nur von der Schau der möglichen Einheit her lässt sich auch die Individuation in ihrer grössten Gefahr (der Selbstentfremdung) erkennen. Der Weg zu einem Bund derer, die die Einheit schauen, ist betreten. Er mündet ein in ein neues Reich, das als Sehnsuchtsland seit der Kindheit geahnt, seit den Mannesjahren gesucht war. Jetzt beginnt die grosse Pilgerreise, die in Kastalien endet. Voraussetzung aber bleibt auch hier Steigerung der Kräfte, die allein den Weg ermöglichen. Umschreiben wir sie als Kräfte der Meditation, der Kontemplation, des Geistes, immer wirken sie nach Innen:

« In dich selbst verwiesen,
Aus der alten Freuden Land, —
Siehst du neuen Paradiesen
Deinen Glauben zugewandt ».

Immer sichtbarer zeichnet sich der bedeutsame Vorgang des «Entwerdens» ab. Ein neuer Glaube hat sich fest gegründet. Es ist der an die Erneuerung durch den Geist, der der Geist eines Gottes ist. Alle, die diesen Glauben in sich tragen, lieben das Leben neu, auf eine andere Weise wie vorher und wie die meisten Menschen. Sie lieben es um der Freiheit des Aufbruchs willen. Sie wissen um Abschied von Erreichtem und um Aufbruch zu Neuem. Das Ergreifen des Lebens in Geist-Begegnungen tausendfältiger Art gehört allen, die dem Bund der Morgenlandfahrer angehören. Ein Spiel mit den Geistoffenbarungen in der Kunst und im Leben bringt Verzauberung und Bindung zugleich. Liebe und Dienst werden zu neuen Werten auf dieser Morgenlandfahrt. Darum gewinnen auch beide Werte eine neue, besondere Bedeutung im *Glasperlenspiel*.

Liebe zu jedweder Kunst und Dienst an jedweder Forderung des Lebens erfüllt alle, die die Kunst des Glasperlenspiels zu er-

lernen hoffen. Sie dienen dieser Kunst, weil sie als die vom Geist und zum Geist Berufenen denen als Helfer dienen, die «dem Tode, der Angst, dem Schmerz, dem Hunger beinahe schutzlos gegenüberstehen, von den Kirchen nicht mehr tröstbar, vom Geist unberaten». Darum aber auch die strenge Auswahl, der entsagungsvolle Weg der Ausbildung, der letztlich Ruhen in der Einheit des Geistes, Harmonie, Heiterkeit als Grundlage des Existierens im kastalischen Orden zum letzten Ziel setzt. «Unser Glasperlenspiel... vereinigt in sich...: Wissenschaft, Verehrung des Schönen und Meditation, und so sollte ein rechter Glasperlenspieler von Heiterkeit durchtränkt sein..., er sollte vor allem die Heiterkeit der Musik in sich haben, die ja nichts anderes ist als Tapferkeit, als ein heiteres, lächelndes Schreiten und Tanzen mitten durch die Schrecken und Flammen der Welt, festliches Darbringen eines Opfers»¹. Diese Heiterkeit zu erreichen ist darum höchstes Ziel. Im Orden gilt sie als «höchste Erkenntnis und Liebe, ist Bejahen aller Wirklichkeit, Wachsein am Rand aller Tiefen und Abgründe. Sie ist eine Tugend der Heiligen und der Ritter, sie ist unsterblich und nimmt mit dem Alter und der Todesnähe nur immer zu. Sie ist das Geheimnis des Schönen und die eigentliche Substanz jeder Kunst. Der Dichter... der Musiker... der Maler... was er uns gibt, das ist nicht mehr sein Dunkel, sein Leiden oder sein Bangen, es ist ein Tropfen reinen Lichtes, ewiger Heiterkeit»².

Und trotzdem scheidet der Glasperlenspielmeister auf der Höhe seines Ruhms und seiner Entwicklung aus solchem Orden aus und widmet sich der Erziehung eines Knaben, beginnt mit der niedrigsten Stufe erziehender Wirklichkeit. Er stirbt am ersten Tage dieses neu begonnenen Dienstes am wirklichen Leben: Wirklichkeit des Existierens bleibt Leben nur in der Einheit von Geist und Leben. So bleibt im Tode des Glasperlenspielmeisters Joseph Knecht das Leben verschlungen mit dem Geist, mit Abschied und Neubeginn, in dem allein Erfüllung des Erdenlebens liegt.

So zeigt sich Hermann Hesses Weg nach Innen als ein Weg des Aufsteigens von Stufe zu Stufe, des Erkennens bis zu einem höchsten Punkt, von dem der Blick nach Innen am tiefsten reicht:

¹ *Das Glasperlenspiel*, 2 Bde, Berlin 1946, Bd. 2, S. 55.

² ebd. Bd. 2, S. 53 f.

zur Erfahrung der einen Weisheit, die in seinem Gedicht *Stufen* zu vollkommener Ausformung gelangte in dem Thema von Polarität und Steigerung und der Variation von Abschied und Neubeginn. Auch er gelangt « vom Einzelphänomen über Zwischenstufen bis zum Urphänomen, das nichts Irdisches mehr über sich anerkennt ». Sein Weg nach Innen bedeutet Steigerung der Kräfte des Geistes bis zu diesem Grad, bedeutet Transzendieren. Im *Glasperlenspiel* sagt Hesse: Man lernt « seine eigene Person als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie betrachten »¹. Die letzte Selbstbestimmung aber liegt im Transzendieren, wie Hesse es als letzten Schluss aller Weisheit versteht:

« Mein Leben, so etwa nahm ich mir vor, sollte ein Transzendieren sein, ein Fortschreiten von Stufe zu Stufe, es sollte ein Raum um den andern durchschritten und zurückgelassen werden, so wie eine Musik Thema um Thema, Tempo um Tempo erledigt, abspielt, vollendet und hinter sich lässt, nie müde, nie schlafend, stets wach, stets vollkommen gegenwärtig. Im Zusammenhang mit den Erlebnissen des Erwachens hatte ich gemerkt, dass es solche Stufen und Räume gibt und dass jeweils die letzte Zeit eines Lebensabschnittes eine Tönung von Welke und Sterbenwollen in sich trägt »².

Solche Weisheit ist nicht lehrbar, aber der Dichter darf sie verkündigen.

F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT

¹ ebd. Bd. 1, S. 158.

² ebd. Bd. 2, S. 173.

UNA FIABA DI E.T.A. HOFFMANN¹

SCHIACCIANOCI E IL RE DEI TOPI

La prima « fiaba » che Hoffmann scrisse in ordine di tempo dopo il « Vaso d'oro » fu una fiaba per bambini: *Nussknacker und Mausekönig*.

Come Goethe, non meno di Clemens Brentano e come farà poi Eduard Mörike, anche Hoffmann usava da ragazzo raccontare fiabe ai suoi coetanei o a quelli poco più giovani di lui.

Ma se questa sia proprio un *Kindermärchen*, una fiaba adatta alla fantasia e alla mentalità dei bambini, è ancora oggi argomento di discussione. Clemens Brentano — com'è noto — negava che le fiabe scritte e pubblicate dall'autore del « Vaso d'oro » fossero vere fiabe, « perché i bambini non le capiscono ». Per esser precisi, Brentano si riferiva con questo giudizio a tutte le fiabe di Hoffmann, mentre le « fiabe per bambini » scritte da Hoffmann sono, per esplicita dichiarazione dell'autore, soltanto due: questa, e *Il bambino straniero* (*Das fremde Kind*).

Anche di questa, della fiaba di Schiaccianoci, lo stesso Hoffmann dubitava se fosse proprio infantile. E nella discussione che, nei *Serapionsbrüder*, seguiva come sempre alla lettura di una fiaba o di un racconto fantastico, i « serapionici » discutono appunto se la fiaba di *Nussknacker und Mausekönig*, letta da Lotario, sia una fiaba per bambini o no. Quasi che in tale discussione rientri un'eco o ci sia una risposta, più o meno diretta, all'accusa di Brentano.

Un *Kindersfreund*, amico di bambini, fu certo E.T.A. Hoffmann. Padre amoroso e doloroso di una unica bambina natagli in anni di preoccupazioni (nel 1805 a Varsavia) e mortagli in tenerissima età in condizioni anche più difficili, mentre la miseria batteva alle porte ed egli aveva dovuto lasciare la famiglia a

¹ Dal volume *Le fiabe di E. T. A. Hoffman* di prossima pubblicazione.

Posen; amico di tutti i bambini dei suoi amici, particolarmente di quelli di Hitzig (che aveva conosciuto negli anni di Varsavia quale collega al tribunale di quella città ma anche come lettore appassionato di poeti e scrittori romantici, soprattutto di Tieck e di Brentano), sempre E.T.A. Hoffmann è scrittore felice ogni volta che parla di bambini. La sua arte, che spesso sfreccia nel fantastico e fa capriole fra le cose più matte e strabilianti e qualche volta s'intorbida di complicazioni morbose o si fa pungente e perfino crudele nella satira, quando parla di bambini, maschi e femmine — e non soltanto nelle fiabe — diventa gentile, spunta le arditezze fantastiche, rinuncia alle armi dell'ironia e della satira.

La notte di natale, quando i bambini aspettano i regali, accanto all'albero stellato di lumi e tutto è come una fiaba: ecco una stagione, un momento di intimità e di sogno che piacciono a Hoffmann. E non solo in questa fiaba e anche in un'altra, *Meister Floh*, « Maestro Pulce », è descritta la notte di natale; ma perfino in una strana novella, quella che apre i *Serapionsbrüder* e che ha per protagonista uno dei più sconcertanti personaggi di Hoffmann, il consigliere Krespel, compagno giocattoli per bambini. Krespel infatti, gran fabbricatore di violini e di stranezze, inventa e fabbrica con ossi di lepre piccoli giocattoli infantili e li dona ai fanciulli di una famiglia amica.

E nel Natale del 1815, fu il consigliere E.T.A. Hoffmann in persona che si recò in casa del suo amico Hitzig a Berlino e per i figli di lui, che sempre lo accoglievano con gran festa, dipinse (come aveva già tante altre volte dipinto tele e quadri, specialmente a Posen, a Plock, a Varsavia) un quadro che rappresentava il castello di Ringstetten. Questo castello è lo stesso immaginato e descritto da la Motte Fouqué nella sua *Undine*, che in quell'anno Hoffmann aveva appena finito di musicare. E quel quadro, la notte di Natale in casa Hitzig, i bambini lo videro illuminato, per merito dell'amico del loro padre, dal di dentro: circostanze queste — castello illuminato, gente affacciata alle finestre ecc. ecc. — che in qualche modo ritornano anche al principio della fiaba di Schiaccianoci.

La quale fu scritta proprio un anno dopo di quel natale e per i due figli dell'amico Hitzig che avevano lo stesso nome dei due protagonisti della fiaba: Maria e Fritz.

Scritta dunque, la fiaba *Nussknacker und Mausekönig*, assai

probabilmente nella tarda estate del 1816, due anni dopo, o presso a poco, dalla composizione del *Goldner Topf*, essa fu pubblicata la prima volta alla fine del 1816, presso l'editore Reimer, in una raccolta di *Kindermärchen*, insieme con una fiaba di Fouqué intitolata *Piccola gente (Kleine Leute)*, e una di Wilhelm Contessa col titolo *Banchetto per ospiti (Gastmahl)*.

Sono gli anni (1817-19) in cui Hoffmann a Berlino cercava di radunare intorno a sé diversi amici che avevano tutti la *Lust zu fabulieren*, il gusto e la voglia di raccontare, con tendenze, più o meno, al fiabesco, allo straordinario, se non proprio al soprannaturale. Voleva trarre in questo cerchio anche Clemens Brentano e Achim von Arnim, i quali vivevano, in quel periodo, a Berlino; ma non gli riuscì, poiché tra Friedrich la Motte Fouqué da una parte e Achim von Arnim e Clemens Brentano dall'altra non c'era un'intesa completa... È l'idea che fece sorgere, su per giù in quegli anni, ma più nella fantasia che nella realtà, le riunioni dei *Serapionsbrüder*.

Quanta differenza tra le fiabe di Fouqué o di Wilhelm Contessa da una parte, e quella di Hoffmann dall'altra! Questa ultima dà ragione a quanto, assai anni più tardi, doveva scrivere Richard Benz¹: cioè che le fiabe di Hoffmann non sono popolari e ingenue, non sono « fiabe per bambini, ma poesie di un grande mondo, visto attraverso un bambino » (« *Dichtung einer grossen Welt durch ein Kind* »). Se si tratti proprio di « un mondo grande », per quel che riguarda la fiaba di Schiaccianoci e del re dei topi, lo vedremo poi; certo non si tratta soltanto della mente ingenua di un bambino...

Ma è venuto il momento di raccontare l'argomento della fiaba.

* * *

Quel vecchio zio Drosselmeier, « piccolo e magro, col viso pieno di rughe », *Gerichtsrat*, giudice di tribunale, cioè l'amico e padrino dei due bambini, Fritz e Maria, in casa del dottore Stahlbaum, la sera della vigilia di Natale, ha tutta l'aria di essere il giudice di tribunale E.T.A. Hoffmann in persona. E se non è pittore, musicista e scrittore come fu questi, è un orologiaio consumato, gran costruttore di giocattoli e anche di trappole per topi.

E quante « trappole » sono nella costruzione di questa fiaba

¹ *Märchendichtung der Romantiker*, 1932.

per bambini, che avrebbe dovuto essere lineare, ingenua e semplice!

C'è intanto il giuoco, che è quasi come una trappola, di mettere una fiaba dentro un'altra. Anzi qui il giuoco è doppio: prima, entro la pacifica vita borghese di due bambini, Fritz e Maria, e i loro genitori, è introdotto il mondo di giocattoli meravigliosi che di notte si animano, diventano persone vere, soldati combattenti e damine partecipanti alle sorti di una strana battaglia: uno schiaccianoci, comandante in capo di armate di soldati di stagno, diventati vivi, contro un esercito innumerevole di topi che hanno anche loro un re guerriero, dalle sette teste. E poi l'introdursi in questo mondo, già in bilico tra la realtà e la fiaba, di un'altra fiaba, tutta fantastica, avvenuta in un mondo remoto: la fiaba della «Noce dura».

Già nel «Vaso d'oro» c'era l'intersecarsi di elementi fiabeschi (l'amore e la presenza di Serpentina, le stregonerie della Lisa ecc. ecc.) entro una fiaba più antica, anzi entro una specie di cosmogonia delle origini. Ma qui il giuoco di inserire entro una fiaba, o una realtà fiabesca, un'altra fiaba è più chiaro, è tutto scoperto: è proprio lo inscatolamento (*Einschachtelung*) di una fiaba dentro un'altra.

La piccola Maria, dunque, assiste, spaventata, dal suo lettino, durante la notte, alla terribile battaglia delle diverse schiere dei soldati del fratellino Fritz, comandati dal generalissimo Schiaccianoci, contro l'esercito dei topi, fischianti di rabbia, al comando del loro re dalle sette teste e dalle sette gole. Una vera battaglia napoleonica (siamo nel 1816, l'eco delle cannonate di Waterloo è appena svanita nell'aria d'Europa...), con ripiegamenti e assalti, con insperati arrivi di truppe in aiuto, cariche di cavalleria e paurosi sbandamenti, e non manca neppure la famosa frase di Riccardo III: «un cavallo, un cavallo, un regno per un cavallo!». La battaglia, per il comportamento poco eroico degli ussari di Fritz, sarebbe finita male e il bravo Schiaccianoci, abbandonato dai suoi, sarebbe stato ingoiato tra le sette gole del trionfante re dei topi, se Maria, ancora giacente sul letto, non si fosse tolta la scarpetta sinistra e, scaraventandola nel fitto della mischia, non avesse messo in fuga i topi e il loro re. Ma già prima, spaventata, aveva urtato contro il vetro di un armadio e si era ferita a un braccio.

La mattina dopo Maria, malata per lo spavento e per la ferita,

ascolta dalla bocca del padrino Drosselmeier «La fiaba della noce dura» (*Das Märchen von der harten Nuss*). Già durante la notte fatale Maria aveva sospettato qualche cosa sulla figura dello strano padrino Drosselmeier, poiché al momento in cui l'orologio della sua stanzetta aveva cominciato a suonare trasformando con i suoi rintocchi in damine vive e in soldati veri le sue bambole e i soldatini di Fritz, in cima all'orologio era comparso un gufo la cui faccia somigliava tutta a quella di Drosselmeier. Ora, ascoltando la fiaba della noce dura, Maria non ha più dubbi: l'orologiaio del re, nello strano regno della bambina principessa Pirlipat (come somiglia questo nome a quello dei personaggi fiabeschi di Clemens Brentano!) è la stessa persona dell'orologiaio e fabbricatore di giocattoli in casa Stahlbaum, il padrino Drosselmeier. Nello strano regno di Pirlipat la bambina principessa, bella come un angelo, è la figlia di un re, mangione di salicce e di lardo, e di una regina che, quando vuole, è anche bravissima cuoca. Ma un giorno il re, suo marito, in presenza di altri re e principi, convocati per un banchetto, si sente male e quasi sta per morire perché le salicce, cucinate meravigliosamente dalla regina, non hanno quantità sufficiente di lardo. La regina, in preda al dolore, confessa che, mentre preparava il pranzo in cucina, dovè cedere una gran quantità di lardo alla terribile regina dei topi dalle sette teste e ai suoi famelici figli perché questa, comparsale all'improvviso, aveva minacciato gran danno alla piccola Pirlipat, se la regina avesse rifiutato il lardo. Il re, pieno di ira, ordina all'orologiaio di corte Drosselmeier di costruire magnifiche trappole, cariche di lardo, in cui moltissimi topi e fra questi, nonostante le raccomandazioni della madre, anche gli ingordi figli della regina dalle sette teste, trovano la loro rovina.

La regina dei topi si vendica, ed eludendo, quasi per arte magica, la vigilanza delle bambinaie e dei gatti (che sono poi *Legationsräte*, consiglieri di legazione nel regno del re delle salicce), morde la piccola Pirlipat nel suo lettino e la trasforma in un mostriciattolo che fa orrore a tutti.

Chiamato l'astrologo di corte e fatto l'oroscopo, questo dice che la principessa Pirlipat, che già al momento della nascita aveva due file di dentini bellissimi e forti, non guarirà fino a che un giovinetto non sarà capace di schiacciare coi propri denti, davanti

a lei, la noce Krakatuk, camminando per sette passi indietro e senza inciampare.

Il re, sempre infuriato, comanda all'astronomo e anche all'orologiaio di corte Drosselmeier di trovare entro pochi giorni, pena la morte, la noce Krakatuk e il giovanottino capace di schiacciarla con i denti.

Il povero Drosselmeier e l'astronomo vanno in giro pel mondo, arrivano nella lontana Asia, ma non trovano nulla. Fino a che un giorno, venuto in testa a Drasselmeier che sarebbe stata la stessa cosa cercare in Asia o nella sua città natale Norimberga, proprio in questa città e presso un suo cugino, trova per caso la noce Krakatuk e nel figlio del cugino il giovanotto che serviva al caso. Fatto l'oroscopo, tutto è confermato.

Il nipote di Drosselmeier vince la prova di schiacciare con i denti la noce più dura del mondo, Pirlipat ridiventa bellissima come era prima; ma, nel momento di fare il settesimo passo all'indietro, il bravo e bel giovanottino inciampa nella regina dei topi dalle sette teste, comparsa all'improvviso, la quale viene schiacciata dal piede del piccolo eroe ma, avendolo fatto inciampare, poco prima di morire, fa in modo, con l'aggiunta di una maledizione, che il ragazzo sia trasformato in un duro schiaccianoci dalla testa troppo grossa.

La piccola Maria, benché ingenua, ha capito tutto. Lo Schiaccianoci, che è nel suo armadio e per il quale fin dal principio ha sentito una misteriosa simpatia, è il nepote del padrino. Ella conserva il suo segreto. Ma di notte le compare di nuovo il re dei topi, figlio superstite della regina che così crudelmente si è vendicata. Alle minacce del fischiante e orribile re dei topi dalle sette teste Maria sacrifica prima i suoi zuccherini, poi le bambole fatte di pasta e di zucchero, poi i suoi vestitini, sempre per amore del piccolo Schiaccianoci... Fino a che un giorno si fa dare dal fratello Fritz una spada, che già appartenne a un colonnello degli ussari « messo in pensione », e con quella spada il misterioso Schiaccianoci, principe ed eroe, abbatte in duello il re dei topi.

Vittorioso, Schiaccianoci invita la piccola Maria a salire una scala di cedro su per la manica di una grande pelliccia che è in un armadio, e di là sboccano nel paese meraviglioso dei balocchi e dei dolciumi dove i fiumi son fatti di aranciate e di limonate, i prati di canditi, e i castelli di zucchero, e dove Schiaccianoci

è accolto come un re che porta con sé la principessa destinata a diventare la sua sposa. Ma all'apice di questo viaggio avventuroso e felice, Maria è strappata all'improvviso come in un sogno, ha l'impressione di cadere e si ritrova nel suo lettino, dove forse ha soltanto e veramente sognato...

Qui è l'ultima sorpresa, innestata dentro le realtà d'ogni giorno. Tutto ridiventa piatto e normale, non solo i genitori ma anche lo strano padrino Drosselmeier negano tutto e prendono Maria per una « piccola sognatrice ». Tutto ridiventerebbe normale, quasi come nulla fosse successo, se un giorno, parlando Maria quietamente col suo padrino e ricordando la « Fiaba della noce dura », non avesse affermato che lei in ogni modo non avrebbe fatto come la principessa Pirlipat la quale, ridiventata bella, s'era dimostrata ingrata col suo salvatore trasformato in uno schiaccianoci per lei, e che la piccola Maria avrebbe sposato ugualmente il suo salvatore... Basta questo, questa affermazione di carattere psicologico e cioè realistico e normale, perché compaia all'improvviso Schiaccianoci, ridiventato un bel giovanottino, vale a dire il nepote del padrino, venuto a portar via, come piccola sposa bambina, Maria, nel regno dei *bonbons* e dei giocattoli.

Di piccole trappole e sorprese è dunque prodigo l'orologiaio e fabbricatore di giocattoli non che di trappole per topi, l'orologiaio e fabbricante di fantasie, Drosselmeier-Hoffmann in questa fiaba per bambini. E certo il guaio dei troppi « fili », delle troppe complicazioni, sul quale avremo occasione di tornare più volte, è anche in questa fiaba; dove però, negli intricati meccanismi, non manca qualche cosa di fanciullesco e di ingenuo, che quasi riscatta il fastidio delle complicazioni.

Certo c'è qui, come nel « Vaso d'oro » e come in tutti i componimenti — non soltanto le fiabe — di E.T.A. Hoffmann, il giuoco su due piani: quello della vita d'ogni giorno e quello della vita fantastica. E come nel « Vaso d'oro », anche qui si possono distinguere i personaggi dell'uno e dell'altro mondo: il padre e la madre di Fritz e di Maria, e la sorella più grande, Lisa, nel mondo « borghese »; il re dei topi e la regina, tutti i giocattoli e

le bambole, che diventano creature vive, Pirlipat e i suoi genitori e tutta la corte di Pirlipat, nel regno del fantastico.

C'è poi una serie di personaggi che stanno a cavaliere fra i due mondi: Fritz che è quasi tutto nel mondo reale e che pure crede a una battaglia « vera » dei suoi soldati di stagno e se la prende a male quando gli dicono che han fatto brutta figura; Maria, « la piccola sognatrice », quasi una sorella minore dello studente Anselmo, Maria, la tipica figura in bilico fra i due mondi nei componimenti di Hoffmann, ma questa volta, quale bambina, senza i dubbi di Anselmo e per ciò con una forte fiducia nel mondo soprannaturale.

E più che uomo dalla doppia vita, come era Lindhorst-Salamander, qui si tratta quasi di un sosia: il padrino Drosselmeier giudice di tribunale e insieme orologiaio in casa Stahlbaum da una parte, e l'orologiaio un tempo alla corte favolosa di Pirlipat nel regno della « Faba della noce dura ». Non è da dimenticare che questa fiaba nasce negli anni in cui furono scritti « Gli elisiri del diavolo » (*Die Elixiere des Teufels*), in cui il giuoco dei sosia ha sì gran parte...

Insomma « un tal pasticcio », com'è detto nella discussione che fra i « serapionici » seguì alla lettura, fatta da Lotario, di questa « fiaba per bambini ». E proprio in quella discussione si parla di sottilissimi « fili », di troppi fili che specie in una fiaba di bambini disturbano... È vero tutto quel che Hoffmann fa dire ai « serapionici » sulla sua fiaba; ma a noi, in questo momento, interessa un'altra cosa.

Benché l'osservazione sull'eccesso delle complicazioni non fosse messo in evidenza, naturalmente, nel testo della fiaba quando fu pubblicata per la prima volta nel 1816, insieme con la fiaba di la Motte Fouqué e con quella di Wilhelm Contessa, ma solo nel primo volume dei *Serapionsbrüder*, pasqua 1819, è evidente che Hoffmann ha chiara, precisa coscienza di questo difetto, della tendenza alle troppe complicazioni; e per bocca dei « serapionici » ne fa severa, giustissima autocritica...

Eppure tale difetto è destinato a non scomparire mai, anzi a diventare sempre più grosso! È come una macchina delle molteplici ruote e innumerevoli rotelle e infiniti bulloni e fili intricantisi l'uno con l'altro, del cui ingranaggio a Hoffmann non sfugge il pericolo, direi che quasi ne ha paura lui stesso, eppure sempre

più si lascia prendere, incapace di liberarsi, sapendo che ne sarà prigioniero, e insieme con la voluttà di perdersi in un labirinto...

Ecco un piccolo problema di critica. La complicazione in Hoffmann non è un tratto esterno, non è un difetto soltanto meccanico e grossolano. È un tratto essenziale della sua personalità. È così, perché così doveva essere, come cercheremo di far vedere meglio in seguito. È come la faccia negativa, necessaria, del rovescio di una medaglia, che ha altre caratteristiche positive. È, in fondo, Hoffmann stesso.

Ma in questa « fiaba per bambini », *Nussknacker und Mausekönig*, sia permesso di ricordare che quelle complicazioni, come abbiamo detto, nonostante certo fastidio che suscitano, conservano qualche cosa di fanciullesco... E non mancano certo, nella nostra fiaba, le parti belle.

C'è tutta la parte finale, o quasi finale, del viaggio di Maria e di Schiaccianoci nel regno dei balocchi e dei *bonbons*. Quasi un'altra fiaba messa in fondo a quella di Schiaccianoci e all'altra — tutta a prima vista inserita dall'esterno — della « noce dura ». È un giuoco di fantasia, un'avventura di sogno, un viaggio di fantasie e di sogni, in un mondo tipicamente infantile: la Prateria dei canditi, la Porta delle mandorle e dello zibibbo, il villaggio di panpepato, il fiume di limonata, infine, nella capitale del regno delle bambole, le meraviglie di Castel Confetto e di Castel Marzapane.

C'è nella descrizione di questo regno favoloso un eccesso di particolari? Quasi un senso stucchevole di troppi dolciumi? Hoffmann è l'uomo che sempre vuota il sacco di tutte le sue fantasie, senza scegliere, anche quando sono dolci e gentili fantasie?

Lasciamo fare, ne parleremo un'altra volta. Qui sia permesso di mettere in rilievo l'incanto quasi sempre riuscito di questo mondo, ingenuo e meraviglioso, che si apre alla vista, all'olfatto, stavo quasi per dire al palato di Schiaccianoci vittorioso e di Maria ormai già infantilmente innamorata, allorché, i due, arrampicatisi su per una scala di cedro, sbucano fuori dalla manica morbida della pelliccia e s'affacciano nel paese dei dolciumi e dei balocchi.

C'è una osservazione da fare. Nel « regno delle bambole », come è intitolato questo capitolo della fiaba, non uno dei cinque sensi infantili, ma tutti e cinque formano come una sinfonia.

« Eccoci sulla Prateria dei canditi » — disse Schiaccianoci — ma vogliamo subito proseguire oltre quella porta (cioè la porta delle mandorle e dello zibibbo). Qui è il senso del gusto, del palato, che è in giuoco.

C'è poi una galleria con « sei scimmiette, vestite di giubbetti rossi » e piccoli giannizzeri che camminano « su scalini di marmo colorati »; ma già prima c'era stata una prateria « con tante pietre luccicanti, milioni e milioni di scintille ». Qui sono gli occhi, è la vista che viene soddisfatta.

Ma poco dopo, i due bambini « furono avvolti da una ondata di dolcissimi profumi che provenivano da una foresta meravigliosa »; e poghe righe più giù si parla di « profumi d'arancio che alitavano come dolci zefiri ». È l'olfatto che ha la sua parte di gioia. E subito dopo, ecco una « musica giubilante, un lieve susurrìo ».

Orbene, questo godimento dei cinque sensi, come una sinfonia, è tipica di Hoffmann. E avviene nei momenti più alti, di liberazione e di gioia.

Come armonica celebrazione di tutti e cinque i sensi (udito, prima di tutto; vista, olfatto, palato, tatto) essa dovrebbe essere ed è, in un certo modo, una festa della realtà sensibile del nostro corpo. Ed è dunque ancora un segno, una prova, di realismo nella curiosa strada, attraverso tante fantasie, su cui cammina Hoffmann.

Ma in quali momenti avviene questa armonica gioia di tutti e cinque sensi? Non in un'orgia di sensualità e di peccato come in altri autori tipicamente sensuali. In Hoffmann tale sinfonia dei cinque sensi avviene, guarda il caso!, proprio nei momenti più fiabeschi, quando l'immaginazione vola più libera nel campo delle fantasie ingenuie e dei sogni, come avremo occasione altre volte di far vedere.

Adesso c'è un altro punto da considerare per mettere in rilievo le parti belle di questa fiaba.

I caratteri dei due bambini, Fritz e Maria, sono ben dati, psicologicamente esatti e vivi come caratteri infantili. Fin dalle prime pagine la sensibilità dolorosa e gentile della piccola Maria, le sgarbatezze un poco disinvolve di Fritz, che s'era fatto « il cuore un po' duro, a forza di starsene sempre in mezzo ai soldati » (di stagno!), indicano con semplicità ma con esattezza due caratteri naturalmente diversi: di maschietto l'uno e di bambina l'altra. Così — durante il primo racconto delle cose meravigliose avvenute nella notte — quel preoccuparsi da parte di Fritz soltanto della brutta figura fatta in battaglia dai propri soldati, a cui Fritz impone per punizione la vergogna « di non suonare, per tutto un anno, la marcia degli ussari », è cosa buffa e « vera » (come psicologia infantile) insieme. (Non si dimentichi che siamo nel 1816: poco dopo le vittorie prussiane e tedesche contro Napoleone; e a Berlino, nella capitale della Prussia).

E ancor più bello, e psicologicamente vero in una bambina, è quel pudore di Maria, la quale, dal momento in cui intuisce, con ingenua sicurezza, che sotto il giocattolo di legno c'è un giovanotto in carne ed ossa, si astiene dallo stringersi al seno mentre va a dormire, e baciare il piccolo Schiaccianoci come faceva quando non aveva quel sospetto. Qui c'è senso di poesia o, meglio, c'è quell'intuito della verità profonda dell'anima che solo la poesia può dare.

E già in questi piccoli episodi di psicologia infantile c'è, secondo noi, un segno di quella « ricchezza » di Hoffmann che, a nostro parere, è una delle caratteristiche sue più importanti: intuito psicologico, accanto a fermento inventivo nel regno ampio delle fantasie. Chiave di volta — o una delle chiavi di volta — per capire Hoffmann.

Il paragone con il « Vaso d'oro » può continuare. È un paragone facile. Esso poggia non soltanto sul giuoco dei due piani, quello reale e quello fantastico, ma si possono trovare riscontri, a distanza di due o tre anni, anche nello stile.

Nel momento in cui avviene il primo passaggio dal piccolo mondo reale della vita di famiglia, in cui sono immersi Fritz e Maria, a un mondo che è, sì, di giocattoli, ma dove interviene un

fatto straordinario e non più della realtà quotidiana, le parole sono quasi le stesse che Hoffmann usò nel famoso episodio davanti al sambuco nelle vicinanze del caffè di Dresda. («*Sie (Maria) verschloss den Schrank und wollte ins Schlafzimmer, da — horcht auf Kinder! — da fing es an leise — leise zu wispern und zu flüstern und zu rascheln ringsherum, hinter dem Ofen, hinter den Stühlen, hinter den Schränken*»). «Maria chiuse l'armadio e voleva entrare nella camera da letto, quando — state a sentire, bambini! — quand' ecco incominciò lieve lieve un sussurro, un fruscio e un fischiettio tutto all'intorno, dietro la stufa, dietro le sedie, dietro gli armadi».

«*Wispern, flüstern, rascheln*»: sono gli stessi verbi che abbiamo visti nell'episodio del «Vaso d'oro».

E nella stessa fiaba, anche in altri momenti di passaggio fra il mondo reale e quello fantiottico, in tali delicati trapassi, Hoffmann, che già altre volte è così ricco di particolari visivi, ricorre alla musica. Questo mutamento lo troveremo sempre.

Ma il paragone col «Vaso d'oro» è pericoloso.

Nella fiaba di *Nussknacker und Mausekönig* il significato è meno profondo, il mondo delle fantasie è più ristretto. Il grande mondo, *die grosse Welt* di cui parla Richard Benz, visto da un bambino, è pur sempre, qui, un mondo di fantasie infantili.

Non già che anche in questo mondo, visto da un fanciullo, non ci possano essere possibilità di dire cose profonde a coloro che non sono più bambini.

E nella fiaba di «Schiaccianoci e il re dei topi» qualche apertura su tale strada c'è, anche per gli adulti. Quando il padrino Drosselmeier, presa sui ginocchi la piccola Maria, l'ammonisce che, se vuol salvare il suo Schiaccianoci, la strada sarà lunga e «dovrà molto soffrire», la madre di Maria commenta con queste parole: «credo di capire». Ma è appena un momento: un'apertura che subito si chiude. Il mondo dei bambini, per natura creduli e fantastici, e quello degli adulti, diventati *nüchtern* cioè positivi, per la durezza della vita d'ogni giorno, sono, in questa fiaba, divisi, c'è fra di loro una barriera, a parte l'enigmatica figura di Drosselmeier.

È vero che per Maria è detto che è una «piccola sognatrice» e che impara a conoscere una cosa difficile: il sacrificio per un altro (Schiaccianoci) e si dichiara pronta a sacrificarsi anche di più.

Anche Anselmo nel «Vaso d'oro», è un sognatore. Ma non è un bambino, nonostante abbia *ein naives und kindliches Gemüt*, «un animo ingenuo e infantile», condizione essenziale, secondo Hoffmann, per entrare nel regno della poesia. Ma Anselmo è anche pieno di dubbi e di contrasti, egli deve combattere contro le tentazioni di un amore più facile e nel quale non è lontano il pericolo della sensualità. Il possesso completo, con vero matrimonio, di Serpentina gli darà il vaso d'oro, che è il mezzo per entrare nel mondo meraviglioso in cui cade la barriera fra spirito e natura: uno dei massimi problemi che si siano presentati alla mente e al cuore dei romantici.

Qui, nella fiaba di «Schiaccianoci e del re dei topi», il matrimonio fra Schiaccianoci, ridiventato il nipote di Drosselmeier e la piccola Maria, è un matrimonio di bambini; quasi uno scherzo, per rientrare nel regno dei balocchi e dei dolciumi.

Sì, c'è qualche cosa nel finale di questa fiaba che può ricordare l'idea di Brentano alla fine del *Gockel*: ridiventare tutti bambini per raccontare e ascoltare fiabe. Ma nella fiaba di Brentano la figlia di Gockel e il suo fidanzato «rinunciano all'amore» per ridiventare bambini, così come i genitori, che hanno conosciuto l'amore e la vita, vi rinunciano per lo stesso scopo. Qui invece Schiaccianoci e Maria non debbono rinunciare a nulla perché sono stati sempre bambini e sempre, secondo il senso della fiaba, rimarranno tali.

C'è una specie di sproporzione tra tutto l'armamentario, sia pure infantile, della fiaba, e il suo significato.

Di questa specie di disagio rimane un'eco nella discussione fra i «serapionici», che Hoffmann aggiunse tre anni dopo, quando incluse la fiaba di Schiaccianoci nella raccolta dei *Serapionsbrüder*.

A un certo punto uno dei «serapionici», difendendo la fiaba e pur concedendo che non sia tutta per bambini, afferma che è già gran cosa se i bambini, leggendola, siano presi soltanto da qualche particolare e da «qualche scena»... È l'idea che Hoffmann

aveva già espresso alcuni anni prima quando, avendogli chiesto il suo amico Hitzig se doveva far leggere il « Vaso d'oro » ai propri bambini, Hoffmann aveva risposto per lettera che gliela facesse pure leggere, sebbene i bambini non potessero afferrare « die tiefere Tendenz », « la tendenza più profonda », che è in quelle pagine... È la stessa idea, in fondo, che sulla fiaba esprimerà parecchi decenni dopo Theodor Storm, allorché nella prefazione a *Pole Poppenspüler* dice che un autore, se vuole scrivere per bambini, « non può (*darf nicht*) scrivere come un bambino o solo per bambini ».

Ma qui non si tratta di discutere sulla legittimità del genere letterario « fiaba per bambini ». Ogni genere letterario, ogni forma d'arte è legittima. Né si tratta di decidere se una fiaba, che apparentemente è soltanto per bambini, possa avere un significato profondo anche per gli adulti. Anzi, forse, soltanto su questa strada, le fiabe per bambini possono raggiungere la perfezione.

Qui si tratta di vedere se certi accenni a un mondo più vasto — quello che sta a cuore a Hoffmann, il mondo delle interferenze fra realtà e fantasia — ingranino artisticamente, e in questo caso particolare, in un mondo tutto fanciullesco. O viceversa, se nell'apparato della fiaba, date quelle nascoste ambizioni di un mondo più grande e più difficile (la *grosse Welt*, di cui parla il Benz), non ci sia qualche cosa di troppo in confronto al finale, che è poi soltanto la fuga in un mondo di dolciumi e di bambole.

Per noi, una certa sproporzione c'è. E questa sproporzione è difetto certo meno vistoso del meccanismo di eccessive complicazioni d'intreccio esterno, ma colpisce forse più direttamente quell'equilibrio di « tecnica interna » di cui non può fare a meno neppure il più strampalato e ribelle scrittore di fantasie.

BONAVENTURA TECCHI

L'ITER DI MÖRIKE

I

Una poesiola di Mörike, di data incerta (forse 1828)¹ e mai citata dai critici (neppure da Benno von Wiese)², offre, nella chiave del tipico umorismo mörikiano, uno specchio insolitamente lucido di quella che può considerarsi la psicologia forse più epigonica, certo tra le più complesse e complicate dell'intera letteratura tedesca. È intitolata *L'Ipocondriaco* (*Der Hypochondrist*): autodiagnosi tratta da una sintomatologia assai labile, in apparenza banale, e pure singolarmente allusiva a turbe, oggi diremmo a complessi psichici, di evidente gravità. Come sovente in Mörike, la serietà del contenuto è in essa mascherata da un ritmo canzonettistico e da un disegno caricaturale: l'esito vuol essere nulla più di uno scherzo. L'ambiente è offerto da un non precisato luogo di cura termale, ove la gente va a 'passare le acque': mondano convegno di crapuloni e gaudenti (« Prasser »), che la cura idrica volentieri alternano con quella del vino. Anche malati si incontrano, paralitici e sordi: con un semplice atto di fede nelle virtù terapeutiche dell'acqua tornano sani e freschi. Né manca la bella signora che si è cavata il capriccio di mettersi in mostra, né la signorina lucida e agghindata: trionfa il variopinto *chic* mondano. E il poeta?

Bloss im Vorübereilen
Seh ich die bunte Welt,

¹ Così nell'edizione dei *Sämtliche Werke* a cura di H. G. Göpfert, München 1954, p. 1450. Da questa edizione, che è lungi dal sostituire la desiderata storico-critica, citerò tutti i versi seguenti. La poesia fu pubblicata per la prima volta da O. Günter nel 1912 (*Ungedrucktes von E. Mörike*, nel XVI Rechenschaftsbericht dello « Schwäbischer Schillerverein », pp. 77-104).

² Al quale si deve il più importante fra gli studi recenti sul Mörike: *Eduard Mörike*, Tübingen und Stuttgart 1950.

Doch sag ich mir zuweilen,
Dass sie mir nicht missfällt,

Wenn sie so Paar an Paaren
An mir vorüberstreicht,
Der Duft von süssen Haaren
Mich reizend überschleicht¹.

Il poeta, impostando di colpo il tono su un registro più serio, avverte anzitutto di non avere del mondo che una visione transeunte, sottratta a ogni stabile possesso: semplice parata di miraggi che si traduce in una dolorosa inafferrabilità di cose desiderate. Il dolore entra così in scena, ma è subito attenuato dalla piacevolezza dell'impressione estetica che su lui esercita la vita: la dolce vista delle coppie, il soave profumo dei biondi capelli piacciono, attirano il poeta. Attirano anzi in tal guisa che egli vorrebbe alzare la mano in un cenno di saluto, in un moto di avvicinamento e di contatto:

Wie gern möcht ich sie grüssen —
Allein ich wage nie
Nach Lust mit zu geniessen —
Darum veracht ich sie².

Vorrebbe ma non osa: un insuperabile iato lo trattiene di qua dalla vita, gli vieta quella gioia che è naturale possesso di tutti. È viltà, semplice mancanza di ardire? Il poeta ama o finge di crederlo: in realtà egli vive il noto processo psicologico della svalutazione dell'oggetto desiderato come conseguenza di un atto di inibizione interiore. E qui il tono nuovamente torna all'autocaricatura.

Per ora, tralasciando altre considerazioni, limitiamoci a constatare questa posizione di distacco del poeta dalla vita, ossia dal mondo e dal tempo presente, come è detto anche altrove:

Die Gegenwart flieht taumelnd vor mir hin³.

¹ « Solo in rapido volo vedo il multiforme mondo; pur talora mi dico che esso non mi dispiace quando di coppia in coppia, mi trascorre davanti, l'olezzo di dolci capelli mi invade affascinante », p. 293.

² « Ben volentieri li saluterei: ma non oso mai partecipare con tutto il cuore alla loro gioia; perciò li disprezzo ».

³ « Barcollando a me innanzi si invola il presente », dalla poesia *A Luisa* (*An Luise*, 1830), p. 246.

Ma è un distacco che non consegue a premesse ideologiche, che nulla ha in apparenza di tragico, di schopenhaueriano, che non si eleva a *Weltschmerz* né a *Lebenstragik*: nasce piuttosto da « ipocondria », malattia allora di moda. Se poi di tale affezione, di questa specie di 'accidia', amassimo conoscere subito origine e natura, gioverebbe leggere le due strofe che, nate dalla stessa o analoga occasione, concludono idealmente la precedente poesia. La prima è intitolata *Consiglio medico* (*Ärztlicher Rat*), ed è un monito a vivere allegramente, spensieratamente tra gli uomini e musiche e danze. La seconda, che reca anche il titolo *Hypochondrist*, risponde:

Ach! wollt ich nicht schon manche liebe Stunde
So bei Gesang und Geige mich ergötzen?
Jedoch da hör ich tief im Hintergrunde
In einemfort den Tod die Sense wetzen!¹

Da questa confessione apprendiamo che il poeta teme la vita perché anzitutto teme la morte. Duplice paura dunque, da cui nasce la particolare sua ipocondria e con essa il caratteristico motivo che fa della vita un bene desiderato e temuto, amato e spregiato, come dire un bene-male: situazione di base dell'intera poesia e stato d'animo fondamentale di Mörike. Uno stato d'animo tipicamente postidealistico e epigonico, che egli in parte condivise con la sua età, che è detta del *Biedermeier*: ove il crollo dei precedenti ideali stimolò la disperata ricerca di un ordine nuovo e ove l'ultimo stile di vita borghese sostituì la carenza di un originale stile in arte. E mentre una generale inquietudine rimetteva in esame l'intera problematica dell'essere, il senso del passato prevalse su quello del presente, l'esistenza si restrinse a consuetudini minime, la rassegnazione, di timbro più o meno schopenhaueriano, assunse il valore non tanto di una filosofia quanto di una religione. E serpeggiarono i primi sintomi di una nuova malattia, che poi sarà chiamata « angoscia »: angoscia di esistere, *pavor vitae* (la ben nota mania di Schopenhauer): ipocondria.

Se a questo stato d'animo Grillparzer darà una soluzione drammatica, Mörike, che è essenzialmente lirico, reagirà invece,

¹ « Forse che non vorrei per molte ore liete dilettermi al canto e al violino? Ma laggiù in fondo odo di continuo la morte affilare la falce », p. 213.

come vedremo, con l'umorismo e la *mediocritas* e la scoperta, attraverso vie nuove, dell'armonia. Ma il suo punto di partenza, giova insistere, è ben questo: una esistenziale paura, profonda fino a raggiungere gli strati del subumano, della « *Nachtseite der Seele* », così della vita come della morte, intesi quale minaccia e agguato. Tuttavia una minaccia, come si diceva, che non solo non distrugge la bellezza del mondo, sì anzi la vela di nostalgia, trasformandola in passione dell'irraggiungibile desiderio. Di qui una posizione quasi romantica: solo che i romantici muovevano dalla vita e puntavano la *Sehnsucht* verso l'infinito; Mörike muove dalle sponde oscure dell'irrazionale e punta la *Sehnsucht* verso la vita.

Ciò vale, logicamente, anche per la natura. Tre distici del 1846, intitolati *Nel parco (Im Park)* e dedicati all'avvento della primavera, così concludono:

Du magst eilen, o himmlischer Frühling, oder verweilen,
Immer dem trunkenen Sinn fiehst du, ein Wunder, vorbei¹.

Qui torna — e la data rileva l'insistenza — il noto motivo della transitorietà e perciò della labilità del mondo, sottratto ad ogni possesso. Del 1828 è invece la poesia *Il mio fiume (Mein Fluss)*, che questo motivo eleva ad alta espressione lirica. Già in un canto dell'anno precedente, *Visita a Urach (Besuch in Urach)*, composto in ottave di timbro goethiano ma riflettente una situazione nettamente antigoethiana, il poeta, tornando nei luoghi che lo avevano visto alunno presso la scuola di quel convento, aveva errato commosso per i boschi e i ruscelli e le cascate, ricercando il suo « *Ebenbild* » di allora, cioè l'anima della sua fanciullezza scaturente dall'anima stessa della natura: segreto miraggio di una comunione, di una medesimazione che, con il mistero di sé, avrebbe svelato al poeta anche il mistero del creato, dell'« *ewiges Leben* ». Invano! La natura, divenuta indifferente e muta, rifiuta ogni contatto, custodisce il « *proprio enigma* ». Triste chiede allora il poeta:

Was ists, dass deine Seele von mir trennt?²

¹ « Tu puoi fuggire, o vere celeste, o restare: sempre all'ebbro mio senso il tuo prodigio innanzi si invola », p. 81.

² « Cos'è che la tua anima separa da me? », p. 33.

Domanda che egli ripete anche altrove

(Oder bin ich dir gestorben,
Du unsterblicher Geist der Natur?)¹

giacché l'atteggiamento fondamentale della sua anima è figurato dal verso seguente:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen².

Tuttavia il dolore per questa separazione dal creato, che si somma a quello per il distacco dalla vita, sembra all'inizio sovrappatto, nella poesia *Il mio fiume*, dallo slancio giovanile con cui il poeta si avvicina, anzi si tuffa nella più fresca e viva delle realtà elementari, l'acqua fluente. La prima strofe non è che una vivace preghiera al fiume — e da questo subito esaudita — di accogliere il suo corpo « *sehnsuchtsvoll* »; nella seguente prorompe la gioia per il raggiunto contatto, che par quasi echeggiato dalle allitterazioni:

Es schlüpft der goldne Sonnenschein
In Tropfen an mir nieder,
Die Woge wieget aus und ein
Die hingegebenen Glieder;
Die Arme hab ich ausgespannt,
Sie kommt auf mich herzugerannt,
Sie fasst und lässt mich wieder³.

Alla bellezza della visione del sole che rende iridate le gocce sul corpo, al voluttuoso abbandono al flutto cullante, direttamente mediato dal ritmo, il poeta fa seguire l'immagine plasticamente viva delle braccia aperte nel desiderio di stringere a sé, al proprio petto, l'onda vitale: che a lui corre e lo abbraccia e poi lo lascia. Ma tale è l'anelito al panteistico connubio, a un connubio che, se fisicamente impossibile, rispinga l'anima fino alla scaturigine

¹ « O sono a te morto, immortale spirito della natura? », dalla poesia *All'aperto (Im Freien)*, p. 285.

² « Simile a un girasole aperta sta l'anima mia », dalla poesia *Nella primavera (Im Frühling)*, p. 29.

³ « Il dorato raggio solare scorre gocciando lungo me, l'onda culla fuori e dentro le membra abbandonate; spalanco le braccia ed essa a me corre, mi afferra e poi mi lascia », p. 39.

prima dell'essere, fino all'originaria « Mutterquelle » donde, per lo stesso atto creativo, parimente nacquero spirito e materia, uomo e natura, che Mörike, avviando un crescendo di grande bellezza, la liquidità dell'acqua converte nell'aereità del canto, cioè di quella fiaba strana e eterna che il fiume tenta, si sforza di raccontare e a pieno non sa: il segreto che vuole ma che non può svelare. E quindi, anche ascoltando il murmure dell'acqua, il poeta si sente afferrato e poi nuovamente respinto, come già prima dall'onda: il canto infatti non è ancora l'anima. L'anima, l'essenza prima dell'acqua, è l'etere, il cielo: e dunque è verso il purissimo azzurro che egli deve dirigersi:

Der Himmel, blau und kinderrein,
Worin die Wellen singen,
Der Himmel, ist die Seele dein:
O lass mich ihn durchdringen!
Ich tauche mich mit Geist und Sinn
Durch die vertiefte Bläue hin
Und kann sie nicht erschwingen!¹

Ma lo slancio, benché compiuto con tutte le forze dello spirito, non può esaurire l'intero arco dell'infinità e giungere alla origine prima: la profondità cosmica deve cedere quindi ad altra dimensione, umanamente attingibile. E il cuore del poeta piega allora la nostalgia dell'infinito verso quella quintessenza dell'essere che è l'amore: anch'esso profondo come il cielo e come il cielo inesauribile nella sua mutabilità. È perciò l'amore che egli in sostanza ricerca, quell'amore che contiene l'agognato segreto e lo avvia al connubio con la natura e la vita: mèta ultima, cui è pronto a sacrificare sé stesso, nell'eterno binomio di amore e morte. E così al fiume, cui all'inizio aveva rivolto la preghiera di accogliere il suo corpo, dirige ora l'invocazione di accogliere la sua vita: solo nel supremo amplesso sigillato dall'orrore dei travolgenti flutti egli può infatti, novello Empedocle, medesimarsi con il tutto, trasfondersi nell'anima universale.

Was ist so tief, so tief wie sie?
Die Liebe nur alleine.

¹ « Il cielo, azzurro e puro, ove cantano le onde, il cielo è la tua anima: oh lasciami penetrarlo! Con tutta l'anima mi sprofondo nell'azzurro sempre più intenso, ma non posso giungere al fondo! », p. 39.

Sie wird nicht satt und sättigt nie
Mit ihrem Wechselscheine.
— Schwill an, mein Fluss, und hebe dich
Mit Grausem übergiesse mich!
Mein Leben um das deine!¹

Ma al concitato grido il fiume risponde, vezzeggiante e ambiguo, con un lieve moto che rispinge il poeta alla riva fiorita: come dire, un garbato ma netto rifiuto.

Du weisest schmeichelnd mich zurück
Zu deiner Blumenschwelle².

Impenetrabilità della natura, assoluta sua alterità con lo spirito umano! Respinto e deluso, il poeta deve alla fine riconoscere, rinunciando al connubio cosmico, la divina bellezza e la diversità irrimediabile del destino del fiume, simbolo della sua nostalgia:

So trage denn allein dein Glück
Und wieg auf deiner Welle
Der Sonne Pracht, des Mondes Ruh:
Nach tausend Irren kehrest du
Zur ewgen Mutterquelle³.

È chiaro che la classica e anche romantica esperienza vissuta del paesaggio, specie quel goethiano *Erlebnis* ove uomo e natura costituivano « cerchi concentrici di forze »⁴, vengono qui meno. La incomunicabilità tra spirito umano e anima universale isola la natura in una solitudine nuova, ove affiorano elementi misteriosi, talora magici, soprattutto demonici. Trascurando l'influsso che su Mörike può avere esercitato il pessimismo tragico del secolo XIX, o anche la tradizionale religiosità protestante (si pensi alla demonologia luterana, premessa al pandemonismo schopenhaueriano), o altro ancora, è certo che egli avvertì intensamente il momento demonico della natura. Il brivido allucinante trasmesso

¹ « Cos'è sì profondo, sì profondo com'essa? Soltanto l'amore. Mai esso si sazia e mai sazia con i suoi mutevoli aspetti. Gonfiati, o fiume, sollevati! Ricoprivi con l'orrore dei tuoi flutti: la mia vita per la tua! ».

² « Accarezzandomi mi rispingi alla tua riva fiorita ».

³ « Solo porta allora il tuo bene e sull'onda culla lo splendore solare, la pace lunare; dopo mille giri tornerai all'eterna sorgente materna ».

⁴ F. Gundolf, *Goethe*, Berlin 1916, p. 245.

da una prodigiosa solitudine nella magia dell'ora meridiana è ad esempio espresso dalla poesia *Il bel faggio* (*Die schöne Buche*, 1842), ove la fissità dell'avvenimento è evocato dal ritmo pacato, quasi opprimente, dei distici classici. Condotto « solingo » (« Als ich unlängst einsam »: ma « einsam » qui significa non tanto sottratto agli altri quanto a sé stesso) da una divinità boschiva in una circolare radura nel cui mezzo si erge uno splendido faggio, sopraffatto dall'incanto dell'immobile sole a picco — l'ora grande di Pan — e dell'alto silenzio circostante, il poeta osa appena mettere il piede sul verde tappeto del prato e appoggiarsi al tronco dell'albero: il suo sguardo a stento sostiene il riflesso del cerchio accecante all'orlo dell'ombra proiettata dall'ampia verde corona. Ed è in questa circolarità spaziale e fissità solare che avviene l'incantesimo: il poeta si sente preso e chiuso entro il magico cerchio:

Aber ich stand und rührte mich nicht; dämonischer Stille,
 Unergründlicher Ruh lauschte mein innerer Sinn.
 Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber-
 Gürtel, o Einsamkeit, fühlt ich und dachte nur dich!¹

Essere rinchiuso nel circolo magico significa infatti perder sé stesso, esser rapito dai sensi: il poeta ora non sente e non pensa se non una « solitudine » che è essenzialmente alterità, imperscrutabilità. E questo non solo esclude ogni vero *Erlebnis*, ogni possibilità di comunione tra uomo e natura, ma respinge anche la concezione dell'ordine umano del mondo: il demonismo — e sia pure come divinità immanente alle cose — si sottrae infatti alla ragione, l'abisso delle potenze naturali, verso cui il faggio affonda le radici, insorge e insidia l'umana capacità di razionale visione e sistemazione. Momento « magicamente » panico, e perciò profondamente anticlassico, antigoethiano, che pone alla vita dell'uomo un limite oltre il quale è la notte del caos: o meglio, è la tenebra di una normatività fatale che, inesplicabilmente, agisce non solo contro ma perfino oltre l'esistenza umana: come avviene ad esempio in quello *Schicksalsroman* che è il *Maler Nolten*. Questa è la concezione di una morte che vince la vita.

¹ « Ma fermo rimasi e non mi mossi: a un silenzio demonico, a una imperscrutabile quiete si aperse il mio senso interiore. Chiuso con te, o solitudine, in questo magico cerchio solare, non sentivo e non pensavo che te! », p. 75.

Pochi poeti furono in verità meno letterati e filosofi di Mörike (malgrado l'amicizia con uomini come D. F. Strauss e F. T. Vischer). Motivi del genere si posson definire romantici o *Biedermeier* o psicanalitici o come meglio si crede: in realtà prima di essere letteratura o filosofia o scienza essi sono vita vissuta, appartengono al tragico « dunkler Grund » dell'anima del poeta. Sono, se si vuole, il suo limite. Da questo punto di vista riusciamo meglio a capire qual fosse la sua vera paura della vita e della morte. Se, come abbiamo veduto nella quartina intitolata *L'ipochondriaco*, questa e quella destano nel poeta un'angoscia che spenge ogni slancio vitale, appar chiaro che a Mörike, sì, al pastore di Cleversulzbach, resta in generale estraneo il principio cristiano della morte quale continuazione e resurrezione della vita: vale a dire, di una morte risolta dallo spirito in eternità e pertanto superata e annullata. Ma anche il concetto dell'avvicendamento panteistico, che Goethe puntualizzava nel motto: « Stirb und werde », non appare da lui, almeno in gioventù, condiviso; e tanto meno poi l'idealismo novalisiano che la morte riduce a sogno, cioè ad atto interiore dello spirito umano, al modo della notte considerata quale madre del giorno. Per Mörike tra vita e morte non esiste comunicazione e ancor meno comunione: esiste solo separazione e contrapposizione, ossia quel fondamentale dualismo che già vedemmo staccare il poeta dal mondo e dalla natura. La morte non è l'essere, ma confine e limitazione dell'essere: è l'oscura forza invincibile che, fuori e a un tempo onnipresente nell'essere, di continuo minaccia e assale e uccide. Di qui la sua terribilità, la paurosità demonica: essa si mitizza infatti nel destino, e come tale non solo rapisce l'uomo a sé stesso ma anche l'eternità al tempo. E come il tempo, che già vedemmo dileguare innanzi all'occhio del poeta, viene proiettato su un piano magico e demonico ove si converte nell'irreversibilità di una maledizione che supera i limiti stessi della vita, così l'uomo diventa la vittima di un fatalismo che contemporaneamente appartiene alla sua psicologia, ossia alla sfera dell'inconscio, e alla potenza di un tempo trascendente ogni umana misura. (Ma qui si potrebbe osservare che tali concetti pre e postesistenziali erano così nell'aria da riapparire ad esempio anche in Nietzsche, e precisamente nel saggio *Willensfreiheit und Fatum*). Tale è il metafisico e a un tempo deterministico mondo ove si svolge, o meglio, ove è predestinata l'oscura

vicenda del *Maler Nolten*, romanzo giovanile (scritto tra il 1828 e il '32) e per molti tratti autobiografico; ma l'opposizione di vita e morte, ossia il tragico senso della morte quale fatale insidia alla vita non mancherà di turbare anche l'età tarda del poeta. Si tratta, diremmo, di una costante psicologica.

Ne è specchio, proprio alla fine della sua attività poetica, un canto che, per una singolare complessità e sospensione di tono, esercita un fascino di non comune attrazione. Ha il titolo: *Erinna a Saffo* (*Erinna an Sappho*, 1863); e si ispira, come è spiegato nella preposta didascalia, al destino di una giovane amica della poetessa di Lesbo, la già celebre Erinna, strappata nel fiore degli anni all'arte e alla vita. Forse in nessun'altra poesia di argomento e metrica classici Mörike ha saputo portare i versi ellenizzanti, prosodicamente regolari se anche liberamente alternati, a un così alto equilibrio. Scaturisce un ritmo pacato e lento, razionalmente controllato e artisticamente politissimo: ma un ritmo di continuo tenuto all'orlo di una compostezza, oltre la quale è un mareggiare di disperati sussulti.

Stretta dall'angoscia della presagita fine Erinna comincia infatti la sua epistola a Saffo citando antichi versi:

« Vielfach sind zum Hades die Pfade », heisst ein
Altes Liedchen, « und einen gehst du selber,
Zweifle nicht! »¹.

Chi ne dubita, commenta Erinna, o dolcissima Saffo? Non ce lo ripete ogni giorno, anzi ogni ora che passa, anche se l'uomo, come il pescatore allo sciabordio del mare, così abitua l'orecchio che più non l'ode?

Wundersam aber erschreck mir heute das Herz. Vernimm².

D'un tratto il « Wundersam », annunciando imminenti prodigi, ci introduce in un'atmosfera super-, o meglio, subumana: più magia che miracolo. Infatti il racconto di Erinna dà subito rilievo ad un contrasto: lo splendore del sole nell'orto aveva bensì spinto più presto del solito la dolce-dormente fuori dal giaciglio, invitandola

¹ « Molteplici sono i sentieri che recano all'Ade, dice un antico canto, e per uno cammini tu stesso, non dubitare », p. 85.

² « Uno strano sussulto ebbe oggi il mio cuore. Ascolta! ».

alla bellezza del giorno, ma oscuramente agitato era il suo giovane cuore:

Stille war mein Gemüt, in den Adern aber
Unstet klopfte das Blut bei der Wangen Blässe¹.

La presenza del mondo della tenebra, della « Nachtseite », denunciata solo dal pallor delle tempie, acquista più paurosa e minacciosa evidenza dal contrasto con il luminoso mattino; e presto ne siamo così invasi che varchiamo, senza saperlo ma non senza avvertirne l'orrore, la soglia della luce per entrare nel mistero dell'inconscio. Siamo ora infatti in un regno sotterraneo che non ha i famigliari tratti degli inferi: il classico Ade cede alla notte della nera magia. E questa notte, nel seguente racconto di Erinna, ci lascia subito intravedere l'azione demonica: mentre ella siede allo specchio e scioglie le trecce, dividendole col pettine sulla pallida fronte, il suo sguardo incontra d'un tratto nello specchio il suo sguardo: sdoppiato, cioè appartenente all'*altro*, al demone, e pure paurosamente suo, carico dell'inevitabile destino. L'incontenibile sussulto non giunge tuttavia al grido: increspa appena la levigata superficie del verso con una domanda:

Augen, sagt ich, ihr Augen, was wollt ihr?²

Ma la contenuta reazione non fa che recare alla tensione massima la drammatica calma: nei versi che seguono lo stupore cede infatti all'orrore, al panico orror della morte, e questo è spinto al limite dal riconoscimento, apparentemente obiettivo e razionale, che il suo spirito, già fiduciosamente legato alla vita, è ormai preda del demone, è trasformato anzi nel demone, cinico annunciatore dell'Ade.

Du, mein Geist, heute noch sicher behaust du drinne,
Lebendigen Sinnen traulich vermählt,
Wie mit fremdem Ernst, lächelnd halb, ein Dämon,
Nickst du mich an, Tod weissagend!³

¹ « Quietamente era l'animo mio, ma nelle vene inquieto pulsava il cuore sul pallor delle tempie ».

² « Occhi, io dissi, o occhi, cosa volete? ».

³ « O mio spirito, che ancor sicuro abiti qui dentro, fiduciosamente unito ai vivi sensi, con quale inquietante serietà, e pur anche con un vago sorriso, come fossi un demone, mi fai cenno, annunciandomi la morte! ».

E allora la stupita calma d'un tratto vien meno e un non più contenuto sussulto la scuote, quasi colpo improvviso di folgore, o come se una nero-alata freccia le avesse sfiorato le tempie; onde, coperto il volto con le mani, attonita si immerge nel vertiginoso abisso, meditando il destino di morte. Ma poi, al brivido dello sgoamento succedendo il dolce ricordo di Saffo e delle amiche e delle Muse, finalmente incontenibili lacrime le aprono il petto, placando il sussulto: e presto torna, dopo i convulsi versi della non più dominata angoscia, l'abituale tono pacato, se pure ancora leggermente affannato e mosso. Tuttavia il grido represso e la riacquistata calma non significano vittoria e superamento della morte: vana illusione è infatti la finale speranza di placare con un dono Persefone. Il demone ha già vinto, e irreparabilmente: quel demone che, affacciandosi serio e a un tempo ghignante dalle profondità dell'inconscio, significa irrimediabile insidia e fine della vita, ossia di ogni gioia e arte e bellezza. Neppure ai poeti e agli amanti egli concede gli Elisi.

Separato dalla vita e dalla natura, limitato e minacciato da questa demonica morte, è, direi, logico che modo non diverso, anzi più deciso ancora e determinante, Mörike sperimenti con l'amore. Cosa fosse per lui l'amore si è già intraveduto nei versi della poesia *Il mio fiume*: la quintessenza dell'essere, il fondamento della vita, il demiurgo tra l'umano e il divino. Del primo amore del poeta per Claretta Neuffer abbiamo la testimonianza della poesia *Rimembranza* (*Erinnerung*, 1822): un ricordo romantico dell'ultima passeggiata con la cuginetta, dell'ultima innocente gioia puerile e segreta. L'amore, nell'espressione poetica mörikiana, non è mai attualità e possesso ma, per la stessa insostenibilità della sua potenza, «*Rückerinnerung*», memoria di un mondo perduto, un sogno di ciò che non è più: come pure avverrà con Maria Mayer, la svizzera incontrata l'anno seguente a Ludwigsburg, la donna fatale di Mörike. Il ciclo poetico di *Peregrina* (1824) è infatti la *summa* e a un tempo il distacco (non dico il superamento) dall'esperienza più drammatica, dall'insidia più mortale della sua vita: un amore totale che l'infedeltà ha troncato. Le conseguenze, com'è noto, furono gravi: Mörike giunse all'orlo della follia, alla soglia del sepolcro. Se l'amore è infatti la quintessenza dell'essere, la sua fine è la negazione stessa dell'essere: è dunque di natura demonica come la morte. La trasforma-

zione di Maria nella zingara Elisabetta nel *Maler Nolten* ne è il consapevole riflesso; la scoperta del tragico della vita, del mistero dell'inconscio, della sovrumana potenza del destino ha qui la sua origine. È la iniziazione alla «*Nachtseite der Seele*», all'oscuro mondo del subumano, alla voragine aperta dal franamento dell'essere ad opera del cessato amore. Il pericolo mortale di esser travolto in questa voragine fu sì bruciante esperienza da essiccare in lui ogni slancio vitale e determinare lo stato psicologico dell'ipocondriaco. Che non è quello, come si è visto, di chi sia affetto da erofobia — ché Mörike non cessò mai di sentire la bellezza dell'amore, di amare l'amore —, sì piuttosto di chi, non potendo più comunicare, unirsi con l'essere, non possiede la forza di amare in concreto, di attuare la *unio*. Perciò, se l'ultimo distico di *Datura suaveolens*, che risale al 1846, l'anno della *Idylle vom Bodensee*, poteva ancora affermare:

Zürn, o Himmlische, nicht! Du hast fürwahr zu den Gaben
Irdischer Liebe den Hauch göttlicher Schöne gemischt¹,

già il quadriennale fidanzamento con Luise Rau (per tacere dell'infelice matrimonio con Margaretha von Speeth) aveva mostrato che il poeta non sapeva più rinnovare quell'assoluta pienezza di vita che è data dalla unione con l'essere amato; anzi aveva rivelato che l'irripetibile plenitudine si era ormai convertita in una paura di vita che è la disperata coscienza dell'inattignibilità dell'essere: qualcosa di molto più intenso e profondo del solo complesso del frutto proibito. Ma tale consapevolezza può definirsi il denominatore comune all'età: ad esempio, nella ricerca di un più vero ordine, della «*heilige Ordnung*», anche Grillparzer, specie nel dramma *Des Meeres und der Liebe Wellen*, considerava l'amore come pienezza di vita e a un tempo ineluttabilità di morte. Proprio perché Leandro era «*des Weltalls Leben*» (v. 1976) e «*des Daseins Fülle*» (v. 2018), fatale era la tragica fine. Anche per Mörike l'amore è sinonimo di destino; solo che esso, dopo l'esperienza della Mayer, tende sempre più a sollevarsi fuori dalla vita umana, a prolungarsi oltre la stessa morte nel miraggio dell'eternità, e a un tempo a identificarsi con quelle «*geheime Na-*

¹ « Non adirarti, o celeste! Ai doni dell'amore terrestre tu hai invero aggiunto il soffio della bellezza divina », p. 84.

turkräfte», quelle demoniche forze naturali che, inattingibili all'uomo, si sottraggono alle misure del bene e del male e perfino dello stesso essere. La cosmicità della concezione grillparzeriana dell'amore si converte così nella fatalità dell'idea mörikiana. Che è un'idea reperibile fin nelle poesie del ciclo di *Peregrina*, da cui non odi elevarsi un lamento, una accusa: i bruni occhi che operarono quella demonia dello sguardo («Nacht des Blickes») che al poeta porse «den Tod im Kelch der Sünden»¹, questi occhi fatali sono all'inizio celebrati come «treu», fidi: non solo ignari del male ma riflesso quasi dell'«oro interiore», che è simbolo della perennità:

Der Spiegel dieser treuen, braunen Augen
Ist wie von innerm Gold ein Widerschein².

In quest'aura di innocenza elementare, di una purità inconsapevole che il peccato traduce, e perciò annulla, nel demonico, è ambientata tutta la tragica vicenda: Peregrina compie la seduzione e in più il «verjähriger Betrug», l'antico inganno, come avvolta da ignara tristezza, vittima ella stessa prima di essere seduttrice e ingannatrice: «unwissend Kind»³. I versi iniziali del terzo canto:

Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten
Einer einst heiligen Liebe⁴

accentano nettamente questo aspetto innocente e vittimistico della donna: l'inganno non fu male ma follia; e la follia eruppe non tanto da turbe dell'anima o difetto di coscienza quanto dalla natura medesima dell'amore che, in sé fondamento e pienezza dell'essere, vanisce nell'abisso del nulla quando si traduce nel vero. E in questo abisso ella cadde, e trascinò anche lui, nell'attimo stesso della plenitudine: vittime innocenti ancor prima di essere peccatori. La vera origine del tutto risale pertanto all'intrinseca tragicità dell'essere, a quella «geheime Naturkraft» che è l'amore-

¹ «la morte nella coppa dei peccati», p. 97.

² «Lo specchio di codesti fidi, bruni occhi è come un riflesso dell'oro interiore».

³ «bimba inconsapevole».

⁴ «La follia entrò nei giardini incantati di un amore già sacro».

destino, posto fuori non solo dalla morale ma da ogni altra legge e sentimento che non siano quelli della fatale bellezza e del binomio vita-morte. Per questo egli chiama «fedeli» gli occhi di Peregrina e definisce poi «crucele» il suo sguardo nel momento in cui allontana l'amata: chi può infatti muoverle accusa? E cos'è quella che gli uomini chiamano infedeltà?

La risposta ci è data con parabolica semplicità dalla *Canzone del vento* (*Lied vom Winde*, 1828). Ma il tema è già bene proposto dal verso di un'altra poesia dello stesso anno, *Nella primavera* (*Im Frühling*), ove, chiedendo alla «alleinzige Liebe», all'amore *ἔν καὶ πᾶν*, dove mai risiedesse, il poeta afferma:

Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus¹.

(E senza casa, «heimatlos», era Peregrina-Elisabetta)². Analogamente, domandando ora ai venti qual fosse la loro patria, ha per risposta che non lo sanno. E domandando ancora dove sia la patria dell'amore, il suo principio e la sua fine, ode ripetere:

Wers nennen könnte!
Schelmisches Kind,
Lieb ist wie Wind,
Rasch und lebendig,
Ruhet nie,
Ewig ist sie,
Aber nicht immer beständig³.

L'inconstanza del vento, come la mobilità del fuoco (si veda ad esempio la poesia *Das verlassene Mägdelein*), sono espressioni del demonismo elementare e rispondono all'infedeltà dell'amore: la volubilità appartiene infatti al mistero della sua essenza, al dolce-amaro della sua morfologia. È destino? O è forse soltanto un sogno?

Ach, Lieb und Treu ist wie ein Traum
Ein Stündlein wohl vor Tag⁴.

¹ «Ma tu e i venti non avete dimora», p. 29.

² *Maler Nolten*, II, p. 766.

³ «E chi lo può dire! O malizioso fanciullo, l'amore è come il vento, rapido e vivo, non sta mai fermo, è eterno, ma non è sempre costante» p. 50.

⁴ «Ah, l'amore e la fedeltà sono come un sogno un'oretta innanzi giorno», dalla poesia *Un'oretta innanzi giorno* (*Ein Stündlein wohl vor Tag*), p. 20. Cfr. anche la lettera a Luise Rau del 4-12-1829.

Comunque non è dell'uomo modificare la legge che, l'eterno traducendo nella mutabilità di un transeunte di cui ignoriamo e origine e mèta, sembrerebbe giustificare il mondo come solo « fenomeno estetico », per usare la formula della *Nascita della tragedia* di Nietzsche.

Fragst du mich, woher die bange
Liebe mir zum Herzen kam,
Und warum ich ihr nicht lange
Schon den bittern Stachel nahm?

Sprich, warum mit Geisterschnelle
Wohl der Wind die Flügel rührt,
Und woher die süsse Quelle
Die verborgnen Wasser führt?

Banne du auf seiner Fährte
Mir den Wind in vollem Lauf!
Halte mit der Zaubergerte
Du die süssen Quellen auf! ¹

Ridotto a questi termini elementari, che ricorrono nella poesia *Domanda e risposta* (*Frage und Antwort*, 1846), l'amore, come la vita la natura il tutto, acquista l'innocenza stessa dell'essere, o, come diceva il giovane Nietzsche, l'« innocenza del divenire »: vanità eraclitea, cosmica indefinibilità, ossia inafferrabilità di cose desiderate, vana nostalgia dell'eterno; e in più, donando e poi togliendoci l'essere, esso è « Ruf der Dämonien » ², richiamo di quelle potenze demoniche, misteriosamente operanti nell'universo e nell'inconscio, che, come la morte-destino, insidiano e uccidono. Di qui il doppio suo aspetto di inattingibilità e minaccia, con il doppio esito psicologico di nostalgia e paura.

¹ « Mi chiedi donde venne al mio cuore l'amore inquietante e perché già da tempo non gli tolsi il pungiglione velenoso? Dimmi, perché il vento batte l'ali con la velocità del pensiero, e donde trae la dolce sorgente le acque nascoste? Serrami nel suo cammino il vento in piena corsa! Trattieni con la bacchetta magica le dolci sorgenti! », p. 42.

² Cfr. *Cenno divino* (*Götterwink*, 1842), p. 82.

II

Nostalgia e paura: ecco dunque la diagnosi esatta (non l'etiologia) dell'ipocondria mörikiana. Dopo l'orgoglioso processo idealistico e romantico dell'indiazione dello spirito, questo sentimento complesso e contraddittorio delinea la situazione di fondo non solo della psicologia del poeta ma della nuova età. È la lotta, per dirla con Schopenhauer, tra la concezione dell'essere come dolore e la « Sehnsucht des Willens zum Leben ». Naturalmente la paura prevale: la nostalgia lungi dall'eliminare, o anche soltanto attenuare, il momento fobico, aggiunge ulteriore inquietudine e tormento. E il risultato è un'angoscia di timbro nuovo, che conduce non alla rinuncia ma un ripiegamento dell'anima su ciò che non possiede più, che mai potrà più possedere, e che propriamente non è dolore né piacere ma semplicemente non-essere.

Weder Freude habe ich, die mich freute,
Weder Kummer, der mir nahe ginge,
Als nur jene, dass du mein gedenkest,
Als nur diesen, dass ich dich nicht habe ¹.

È questa la sospensione di una vita intesa come nostalgico ricordo di una minaccia mortale:

Wohlgeruch der Liebe will mich töten ².

Sospeso così sull'essere, volto alla rimembranza di una « frommer Liebe, frommer Treue Spur » ³, irrimediabilmente turbata dalla coscienza del peccato e della morte, Mörike pare condannato alla più deserta delle solitudini. Gli rimane tuttavia l'arte, quell'arte che Schopenhauer considerava come il solo conforto, la sola catarsi, concessa all'uomo, e cioè il godimento del bello: ma che cos'è il bello? Per Schopenhauer esso era il mondo come rappresentazione secondo le idee platoniche, che l'artista poteva « ripe-

¹ « Non ho gioia che m'abbia rallegrato né dolore che m'abbia colpito se non quella che a me tu pensi, se non questo che non ti ho », dalla poesia *Da lungi* (*Aus der Ferne*), p. 161.

² « Il profumo dell'amore mi uccide ».

³ « traccia di un amore puro, di una fedeltà devota », dalla poesia *Dove trovo conforto?* (*Wo finde ich Trost?*, 1827), p. 126.

tere » libero da dolore, godendo anzi « dello spettacolo dell'obiettivazione della volontà »: passaggio dall'atto del vivere a quello del contemplare, alterità tra momento esistenziale e momento estetico. Ma come poteva Mörike creare e godere il bello se, separato dalla vita e dalla morte, dalla natura e dal tempo e dall'amore, necessariamente doveva tramare la sua arte col nulla di ciò che non è? La via della contemplazione e della « rappresentazione ideale » non poteva essere dunque il suo *iter*:

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst¹.

Con questo verso famoso, che conclude la poesia *Su una lampada* (*Auf eine Lampe*, 1846), il poeta vuole infatti non solo isolare il bello da ogni umana partecipazione (atteggiamento antiidealistico: se nessuno più guarda la bella lampada che ancor decora il vecchio salotto, non per questo la felicità della sua bellezza vien meno), ma, puntando sulla realtà di quello « in ihm selbst »², desidera indicare, direi quasi metodologicamente, la via della sua scoperta. Al contrario di Schopenhauer che, astraendo dall'« An-sich des Lebens », dalla vita in sé che è dolore, poneva l'arte nella sfera atarassica della contemplazione, Mörike intuisce che, se l'eterno si dissolve nel transeunte, eternamente viva e beata e bella rimane l'essenza dell'essere. Ciò che appare svanisce: non è, o, in quanto mera apparenza, è falsità, menzogna. Il vero è nell'anima delle cose, nel mistero dell'essere. Qui, insieme al vero, è il bello. Ed è un bello che, diciamo, appartiene a sé stesso, o meglio a un regno di natura divina (« der Schönheit Götterstille »

¹ «Ma ciò che è bello, beato pare in sé stesso», p. 85. Seguendo la più immediata interpretazione di «scheint» come *videtur* (Staiger) e non come *lucet* (Heidegger) né come «prangt» (Spitzer), traduco con «pare»: intendendo, come già Heidegger, questa incertezza (che si contrappone alla sicura affermazione goethiana: «Die Schöne bleibt sich selber selig») come logica conseguenza del concetto della essenziale autarchia del bello e perciò della sua estraneità a chi non sia iniziato al divino mondo dell'arte. Ma poi, contro l'opinione di Heidegger, concordo con Spitzer nel negare che tale concetto comporti uno stato d'animo di tristezza, una «wehmütige Betrachtung» (v. L. Spitzer, *Wiederum Mörikes Gedicht «Auf eine Lampe»*, in «Trivium», IX, Heft 3, p. 136): il bello, appartenendo al divino, non può esser creato né può dipender dall'uomo: nulla più di una obiettiva constatazione.

² Sia detto per i filologi: l'espressione «in ihm», anziché «in sich», è propria del dialetto svevo (*ihm* risponde alla forma antica *im*, dat. sg. del pron. di 3ª pers. con valore riflessivo).

è detto nella poesia *Nachts*)¹ e che, coincidendo con il vero, può solo essere rivelazione e non opera umana. In tal senso il poeta non crea il bello ma lo scopre. E la sua via, la sola che rimanga dopo i vietati approdi alla natura al tempo alla vita, è quella introversa che, superando la paurosa sfera dell'inconscio, lo conduca fino alla profondissima quiete dell'essere: la 'zona di silenzio' della verità interiore.

È qui che comincia la formazione originale di Mörike. Dopo l'isolante e desolante esperienza del mondo come inafferrabilità di cose desiderate e temute, il poeta ci appare nell'atteggiamento di colui che, disperatamente, cerca conforto e salvezza. Né ci inganni la delicatezza, quella inimitabile sobrietà e grazia con cui evita i toni troppo alti o carichi: il suo accento, anche nei ritmi più elementari o popolareggianti, anche nei versi apertamente umoristici, è sempre denso e complesso, come si vide ad esempio in *Erinna a Saffo*. La verità è che egli dovette tendere ogni energia e chiudersi nella più stretta difesa per non perdersi nel naufragio dell'essere. E raggiunse risultati diversi, riducibili tuttavia a tre atteggiamenti principali: quello umoristico, sia in senso idillico che mitico; quello espresso da una *mediocritas* che sembra più classico o umanistico temperamento di opposti che una misura rassegnata a limiti di tipo *Biedermeier*; e quello caratterizzato da un introversismo che, con le qualità più segrete, ci darà la intera portata della sua poesia e umanità. Come vedremo, questi due ultimi atteggiamenti finiranno per fondersi nella perfezione di un'unica conquista; intanto del secondo può fornirci una buona testimonianza questa *Pregliera* (*Gebet*, 1832):

Herr! schicke was du willst,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, dass beides
Aus deinen Händen quillt.

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden².

¹ «la divina pace della bellezza», p. 287.

² «Signore, invia ciò che vuoi, gioia o dolore: son pago che entrambi scaturiscano dalle tue mani. Sol non volere sommergermi con le gioie e i dolori: nel mezzo infatti è l'aurea moderazione», p. 127.

L'invocazione è dunque rivolta a evitare un eccesso di bene o di male, intollerabile alle malcerte forze, e a postulare, come dirà anche nella poesia *Sguardo retrospettivo* (*Rückblick*, 1853), quella «serietà nella gioia» che sarà uno dei suoi gesti più complessi e ricchi:

...andre Freuden folgen,
Den Ernst begleitend; dieser aber sei
Der Kern und sei die Mitte deines Glücks! ¹

L'ultimo atteggiamento è invece documentato dai seguenti versi, che un fine tono umoristico rende particolarmente rilevanti:

Ja, die liebsten Freunde seh ich
Achselzuckend von mir weichen,
Und die gnadenreichen Götter,
Die am besten Hülfe wüssten,
Kehren höhnisch mir den Rücken.
Was beginnen? Werd ich etwa,
Meinen Lebenstag verwünschend,
Rasch nach Gift und Messer greifen?
Das sei ferne! Vielmehr muss man
Stille sich im Herzen fassen ².

L'umorismo è la liberazione del sorriso: non è superamento ma un equilibrio sospeso tra la simpatia, che è contatto, per l'oggetto deriso e il distacco dovuto alla soprapposizione di un atteggiamento psicologico opposto. Così, al pianto per l'abbandono degli amici e degli dèi si sovrappone in questi versi il sorriso che nasce non solo dalla alquanto ridicola melodrammaticità di chi afferra coltello o veleno per uccidersi, sì anche dalla certezza di chi conosce il rimedio: rientrare in sé, raccogliersi nel silenzio del proprio cuore. Qui, nella profondissima quiete interiore, ove la solitudine della «dämonische Stille» (accennata nella poesia *Il bel faggio*) cede a una quasi mistica estinzione dell'io che permette

¹ «altre gioie seguiranno, compagne della serietà: ma questa sia il nocciolo e il centro della tua felicità», p. 334.

² «Sì, anche gli amici più cari vedo da me allontanarsi facendo spalucce. E gli dèi benigni, che più di tutti dovrebbero aiutare, sprezzanti mi voltano il dorso. Che fare? Dovrò forse, maledicendo la vita, afferrare rapido veleno o coltello? Lungi da me! Piuttosto gioverà raccogliersi in silenzio nel proprio cuore», dalla poesia *Conforto* (*Tröst*, 1837), p. 101.

il colloquio con l'anima delle cose, tacciono infatti dolori nostalgie paure: come dire, la ipocondria vien meno. E perciò qui entriamo entro quel 'limite di sicurezza' in cui il poeta, così gravemente insidiato, può raggiungere e conforto e salvezza: il momento per eccellenza catartico. Ma non solo. Se Mörike concepisce l'arte come scoperta di un bello che a sua volta coincide con la verità interiore dell'essere (qualcosa di simile, ma ancor più profondo, al concetto goethiano della «fantasia esatta» e dell'arte come «necessità»), è evidente che qui, ossia nella 'zona di silenzio', egli rinvenga anche il momento per eccellenza poetico, quello della «beatitudine in sé» del bello. E perciò tale zona gli si configura a un tempo come liberazione e rivelazione così di sé come della natura: l'ansioso 'contatto' con l'essere! Senonché, come è possibile che tale contatto, già inattuabile per le vie normalmente concesse all'umana comunicazione, possa avvenire là dove è «übermenschlich Schweigen» ¹, dove si spenge l'ultima vibrazione di ciò che è? Ma è appunto qui che comincia l'iter di Mörike, la via segreta della sua poesia.

Cerchiamo di scoprirla e di seguirla in alcune tappe fondamentali (ma per cui invano si cercheranno riferimenti cronologici: la poesia è di sempre e di mai). E partiamo da una situazione mörikiana tipicamente di passaggio, sospesa cioè tra l'angoscia, o la nostalgia, e il presentimento di una nuova armonia. Essa ci è offerta dalla seconda strofe, se così posso chiamarla, della citata poesia *Nella primavera*. I precedenti versi, inquietati dall'inattuabile amore, chiudevano con la domanda rivolta alla nuova stagione:

Wann werd ich gestillt? ²

Ma la domanda non ottiene altra risposta che una nuova domanda:

Die Wolke seh ich wandeln und den Fluss,
Es dringt der Sonne goldner Kuss
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,

¹ «sovrumano silenzio», dalla citata poesia *Visita in Urach*, p. 33.

² «Quando avrò pace?», p. 30.

Tun, als schliefen sie ein,
 Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.
 Ich denke dies und denke das,
 Ich sehne mich und weiss nicht recht nach was:
 Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
 Mein Herz, o sage,
 Was webst du für Erinnerung
 In golden grüner Zweige Dämmerung?
 — Alte unnenbare Tage!¹

Il poeta, cullato dal sognante moto delle nubi, deliziato dall'aureo bacio del sole che trasmette un brivido fin dentro il sangue, chiusi gli occhi come nell'ebbrezza di un sogno, vigila — ed è particolare importante — con il solo senso dell'udito, qui rivolto al ronzio delle api. È questa (come dire?) la posizione buona di Mörike per superare il tedio della paura e della nostalgia: affidarsi, nell'assopimento di intelletto e di sensi, alla percezione profonda dell'udito². E si noti: se l'umorismo conduce a un equilibrio che si realizza sul piano esterno e circoscritto della visività (esso è stato anche definito un'arte ottica), l'auditività ci inizia a più essenziali e universali armonie. E ora è il murmure assiduo dell'alveare che, evocando echi di più ampia risonanza, invade in tal guisa il poeta da piegarne l'animo, già proteso verso quel cielo ove ha sede l'amore, verso un passato ignoto, sospeso tra la rimembranza e l'oblio: contatto estremamente labile e pur sufficiente a placare il cuore, a sedarne l'inquietudine nell'estinzione di dolore e piacere: che non è più, come si diceva, un non-essere ma (e ci si perdoni il bisticcio) piuttosto un non-essere-più, ossia un rapporto che non è solamente perdita ma anche vago possesso del tempo: donde la domanda la cui risposta si perde nell'indefinita pace di giorni senza nome. Ché questo è infatti l'approdo:

¹ «La nuvola vedo vagare e il fiume, il bacio dorato del sole mi penetra profondamente nel sangue; gli occhi, prodigiosamente ebbri, quasi si addormono, solo l'orecchio ascolta il ronzio delle api. Penso a questo e a quello, la nostalgia mi punge ma non so ben di cosa: è mezza gioia e mezzo lamento; dimmi, o cuore, qual ricordo intessi nella dorata penombra dei rami verdi? — Antichi giorni ineffabili!».

² Sia qui ricordato che questo isolamento dal mondo e dai sensi a vantaggio del solo udito era per Mörike condizione così necessaria alla sua ispirazione poetica da solere, in pieno giorno, chiudere la finestra e accendere una candela, quasi a creare una 'zona di silenzio' per la percezione dei soli suoni interiori.

una pace che non è soltanto la catarsi del canto ma un presentimento di più profonde armonie.

Quali siano, come si possano scoprire e attingere tali armonie, è detto nei sei esametri che potrebbero chiamarsi « la danza delle ore » e che si intitolano: *Inscrizione su un orologio con le tre Ore (Inscrift auf eine Uhr mit den drei Horen)*. Questa iscrizione si ispira a un emistichio di Teocrito che molto dovette colpire il poeta: Βάρδιστα μακάρων Ὁραι φίλαι, le lentissime ore son care ai beati¹. Allo spirito inquieto e a un tempo opaco dell'uomo che, solo fra gli animali, soffre il tedio, il tempo è così vuota e uggiosa misura da provocare un esistenziale fastidio. Non così agli dèi, che godono invece del lentissimo fluire delle ore. Perché? perché ad essi, all'opposto degli uomini, è nota l'interiore verità del tempo: ma quale?

Am langsamsten von allen Göttern wandeln wir,
 Mit Blätterkronen schön geschmückte, schweigsame.
 Doch wer uns ehrt und wem wir selber günstig sind,
 Weil er die Anmut liebet und das heilige Mass,
 Vor dessen Augen schweben wir im leichten Tanz
 Und machen mannigfaltig ihm den langen Tag².

Apparizioni lievissime, le Ore, ornate di corone, sono esaltate come le più lente fra tutte le divinità e son definite « silenziose ». Or noi sappiamo cosa significa il 'silenzio' per Mörike: l'ambiente acustico-spirituale dell'impercettibile voce dell'essere. E le Ore, che ne sono espressione primaria, rappresentano la sua rivelazione: ma a chi? « A colui che ama la bellezza e la sacra misura »: ossia al dio che, conoscendo l'essenza prima delle cose, la onora e ne gode. Al dio e poi anche al poeta: ma a quel poeta soltanto che sappia ascoltare il silenzio, la musica del silenzio, e percepire in essa il segreto delle cose, udire la verità. E la verità delle Ore è la loro « danza leggera », il loro ritmo, la « sacra misura »: vale a dire, la bellezza come « seliges Gleichmass »³, come « divina proportio », come armonia. E la verità è dunque bellezza

¹ Cfr. *Idilli*, 15, v. 104.

² « Più lente di tutti gli dèi noi ci muoviamo, adorne di corone di lauro, silenziose. Ma colui che ci onora e cui diamo la nostra grazia, perché ama la bellezza e la sacra misura, davanti al suo sguardo ondeggiamo in lieve moto di danza e vario gli rendiamo il lungo giorno », p. 85.

³ Dalla poesia *Corinna*, p. 260.

e la bellezza è verità, come altri poeti dicevano, da Boileau a Keats: ed ecco il segreto che, una volta scoperto, una volta compreso e «onorato», cioè accolto come unica norma, non solo libererà il poeta dal *taedium vitae* ma lo solleverà tra i beati.

Sarà questa, nei momenti felici e per tutto l'arco della sua vita, la mèta di Mörike. Ad essa tenderà non solo come poeta, per la scoperta del bello, ma come uomo, per salvarsi dal naufragio dell'essere (dove il valore esistenziale, non di *Erlebnis*, della sua arte). E sempre gli sarà di guida quella che T. S. Eliot chiama la «auditory imagination». Ne può essere significativo esempio, per una situazione ancora di superficie, la breve poesia *Di primo mattino (In der Frühe)*.

Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir,
Dort gehet schon der Tag herfür
An meinem Kammerfenster.
Es wühlet mein verstörter Sinn
Noch zwischen Zweifeln her und hin
Und schaffet Nachtgespenster.
— Ängste, quäle
Dich nicht länger, meine Seele!
Freu dich! Schon sind da und dorten
Morgenglocken wach geworden¹.

È stato osservato che Mörike è il poeta dell'ora innanzi giorno, del crepuscolo antelucano, che è unità, armonia di luce e tenebra. È questa infatti una 'zona di silenzio' ove l'anima, anzi la «morgenfrische Seele»², è tutta trepida di echi e di ispirazioni sospese:

O flauenleichte Zeit der dunkeln Frühe!³

Ma troppo agitato è ora l'animo del poeta, troppo turbato dalla incertezza del dubbio che gli crea notturni fantasmi e gli arrossa

¹ «Il sonno non rinfresca ancora gli occhi, ma il giorno già appare alla finestra della mia stanza. Il mio animo turbato ancor fruga qua e là tra i dubbi e crea spettri notturni. — Non t'angustiare, non tormentarti più a lungo, anima mia! Gioisci: destate già si sono qua e là le campane mattutine», p. 29.

² «fresca anima mattutina», dalla prima redazione di *Der junge Dichter* (cit. da E. Trümpler, *Mörike und die vier Elemente*, St. Gallen 1954, p. 79).

³ «O tempo qual piuma leggero dell'ancor buio mattino!», dalla poesia *A un mattino invernale prima dell'alba (An einen Wintermorgen, vor Sonnenaufgang)*, p. 9.

le palpebre nella lunga veglia da poter raccogliersi in sé e udire il prodigioso avvento del giorno. Questo gli sarà annunciato dal suono delle campane, che si leveranno d'improvviso a volo come uno stormo di uccelli: e sarà questo suono, la cui virtù catartica il poeta sottolinea con il diletto gioco della o dei due versi finali, che magicamente dissolverà la stretta delle notturne larve e schiuderà l'anima alla pace serena.

Una situazione più sottile, più profonda, è accennata dal breve componimento *È lei* (ma nell'originale *Er ists*).

Frühling lässt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süsse wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
— Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bists!
Dich hab ich vernommen!¹

Qui si osservi, in luogo dell'unità sinestetica, la scala, la gradualità delle impressioni sensorie, sospese ancora nell'interregno del presentimento. Come in un bassorilievo antico, il presagio primaverile è anzitutto 'veduto' nel gesto di stendere e agitare nella aria il nastro azzurro del cielo. Alla sensazione visiva succede quindi, più elementare e penetrante, quella olfattiva: ben noti profumi vagano come muti nunzi per la terra, insieme ai sogni delle violette ansiose di nascere. Ma qui siamo ancora in un mondo aurorale e indiziario, che può evocare ma non trasmettere la percezione precisa dell'evento. Colori e odori sollecitano e acuiscono l'ansia, l'attesa, ma ecco, è soltanto il leggero suono d'arpa venuto da lungi che svela finalmente al poeta la presenza quasi fisica, concreta, della primavera: «ti ho udito». È il 'contatto', è la comunione con l'essere avvenuta nella zona di silenzio (l'aggettivo «leiser» esprime infatti l'impercettibilità del suono da parte altrui) e attuata dalla più profonda, quasi magica, percezione audi-

¹ «La primavera fa svolazzare di nuovo nell'aura il suo nastro azzurro; fragranze soavi, ben conosciute, sfiorano, cariche di presagi, la terra. Le violette già sognano di presto spuntare. — Ascolta! Da lungi un suono lieve d'arpa. o primavera sei tu, ti ho inteso!», p. 29.

tiva. Così profonda da condurre il poeta ben oltre la divisoria barriera dei sensi, fino alla scoperta dell'essenza, del « Räthsel-Geist » delle cose, con cui solo può comunicare: quasi una « fides ex auditui », come diceva l'Apostolo.

Una situazione analoga, perché anche centrata sul suono dell'arpa, ma ancor più definita e distesa, è offerta dalla poesia *A un'arpa eolia* (*An eine Äolsharfe*), ispirata alla nota ode oraziana. « Appoggiata alla parete d'edera di questa antica terrazza, comincia, o misteriosa arpa di una Musa nata dall'aria, ricomincia il tuo lamento melodico! » All'invito di questa prima strofe rispondono subito i venti, messaggeri invisibili di lontane essenze:

Ihr kommet, Winde, fern herüber
Ach! von des Knaben,
Der mir so lieb war,
Frisch grünendem Hügel.
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
Übersättigt mit Wohlgerüchen,
Wie süß bedrängt ihr dies Herz!
Und säuselt her in die Saiten,
Angezogen von wohl lautender Wehmut,
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
Und hinsterbend wieder¹.

I venti, giungendo da lontani prati fioriti e dal colle che ricopre il giovane fratello, recano un doloroso ricordo che il profumo dapprima addolcisce e poi il suono, evocato dall'arpa, trasforma in musica. E questa rinnova magicamente il 'contatto', cioè una consonanza così perfetta tra cuore e natura che un'improvvisa commozione dell'anima è ripetuta, con un accordo che quasi spaura, da una nota più alta dell'arpa percossa in quella dal vento: il quale, crollando anche la rosa della terrazza, provoca l'improvvisa caduta dei petali ai piedi del poeta.

Aber auf einmal,
Wie der Wind heftiger herstösst,
Ein holder Schrei der Harfe

¹ « Qua giungete, o venti, da lungi, dal colle, or verdeggiante di fresco, del bimbo a me sì diletto. E per via rasentando primaverili fiorite, con quale dolcezza, saturi di profumi, opprimete codesto cuore! E spirate qui nelle corde, attratti da armoniosa tristezza, crescendo nel moto della mia nostalgia e poi di nuovo svanendo », p. 35.

Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,
Meiner Seele plötzliche Regung;
Und hier — die volle Rose streut, geschüttelt,
All ihre Blätter vor meine Füße!¹

E così, come vanisce la nota dell'arpa che, in assoluto unisono con l'animo, ne aveva esaltato la commozione, sfiorisce pure la rosa in magica unità di cuore e natura. E qui non solo vediamo ricomporsi in organica armonia i *disiecta membra* rappresentati dal precedente isolamento del poeta rispetto al mondo, la vita, ecc., ma avvertiamo anche che la medesimazione di spirito e creato ha ora raggiunto profondità tali da saperci rivelare la voce interiore dell'essere: quella metafisica che Schopenhauer kantianamente chiamava l'« Ansich » o l'« Intelligible » delle cose. Ce lo conferma, in caratteristica essenzialità di modi, la stupenda poesia intitolata *A mezzanotte* (*Um Mitternacht*): forse il capolavoro mörikiano.

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
sie achtets nicht, sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßter noch.
Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage².

¹ « Ma a un tratto, come il vento crolla più forte, un grido soave dell'arpa ripete, con mio dolce spavento, la commozione improvvisa dell'anima; ed ecco, la rosa intera, scossa, sparge tutti i suoi petali ai miei piedi ».

² « La notte è scesa placida a terra: sognando si appoggia alla parete dei monti, il suo occhio or vede l'aurea bilancia del tempo ferma nel combaciare dei piatti; ma più arditi ora mormorano i fonti all'orecchio della madre, della notte, cantando dell'oggi, del giorno che oggi si fu ».

L'antichissima nenia di sempre ella non pregia, ne è sazia; più dolce le risuona l'azzurro celeste, il bilanciato giogo delle ore fuggenti. Ma i fonti hanno pur sempre la parola, nel sonno le acque cantano ancora dell'oggi, del giorno che oggi si fu », p. 100.

Schopenhauer, com'è noto, riteneva che l'arte « ci mostra la vita e le cose come sono in verità »: solo che, se la poesia e le arti figurative obiettivano la volontà « mediatamente », cioè a mezzo di quelle idee platoniche che costituiscono la molteplicità del reale, la musica, che tali idee ignora, rappresenta l'obiettivazione « immediata » della volontà, e quindi è « *Abbild des Willens selbst* », e, a differenza delle altre arti, parla non delle idee ma dell'essenza. Perciò, dice Schopenhauer, « se pure il mondo non fosse, la musica esisterebbe ».

Anche questa poesia, che nasce da un momento di non-esistenza, da quella 'zona di silenzio' ove l'essere tace, ha assunto la natura e i fini della musica: pur nella figurazione di un mito essa, che parla soltanto dell'essenza, non è « idea » ma, diciamo, dionisiaca immediata evocazione di un ritmo. Il suo incantesimo è qui, nel lento e poi vivace scandirsi di strofe contrapposte secondo una misura che nell'anima infonde la trasognata suggestione di una verità essenziale: l'« *Ansich* » del tempo, colto nel supremo istante ove confluisce e defluisce la sua duplice natura di eternità e temporalità. La rappresentazione di questo mistero non può essere che mitica: e in una smemorata quiete che è solo universale memoria, la notte, scesa a terra e appoggiata alla parete dei monti, è figurata nel momento in cui, sognando, vede l'aurea bilancia pareggiarsi nell'attimo ove il tempo si annulla nell'eterno: che è l'eterno appunto di un attimo, o un attimo dell'eterno, giacché l'assoluto silenzio che avvolge quel sospeso combaciare dei piatti è subito rotto, con l'indicibile grazia di un movimento ritmico che sa contrapporsi senza smagare il mitico incanto, dall'argentea voce dei fonti che alla notte sognante raccontano dell'oggi, del transeunte e già trascorso giorno d'oggi. Contrapposizione essenziale del silenzio assoluto all'ineluttabile suono, ossia una contrapposizione che, risolta nell'« immediata » armonia della musica, è piuttosto fusione, medesimazione di passato e di presente, di eternità e temporalità: l'« *Ansich* » appunto del tempo. In questo regno di natura divina, ove ogni demonica « *Naturkraft* » vien meno e l'alterità cede al connubio tra spirito e cosmo e il vero coincide con il bello, il tema della sognante notte, nella strofe seguente, si dilata fino agli estremi della remotissima nenia che da sempre culla il suo sonno e della nostalgia di armonie celesti nell'eterna misura dell'essere: un ampliamento che la se-

guente ripresa dell'ineluttabile argenteo racconto dei fonti risolve in una nuova armonia di essenza e proporzioni veramente cosmiche. Ecco: questa è la « beatitudine in sé » del bello.

Qui Mörike eleva la poesia a funzione demiurgica tra il sensibile e l'intelligibile entro la cornice del mito. Che è poi la funzione della musica: ridurre il molteplice all'uno, il diverso alla essenziale identità. Legge e fine dell'armonia: ma di una armonia platonica e mistica, impensabile senza il doppio concetto dell'*anima mundi* e dell'oblio di sé quale premessa alla *unio*. È questa la classica e a un tempo cristiana armonia di Mörike. Quella che si è chiamata la 'zona di silenzio' significa infatti non solo lo spengimento del sensibile per la percezione dell'intelligibile, ma anche l'estinzione di sé nell'anima del tutto. Questa è la fondamentale caratteristica dell'atto creativo di Mörike. Non solamente il suo spirito, la « *zweite Seele* »¹, non crea la realtà poetica, il bello, ma deve piuttosto obliarsi per giungere a quella scoperta che è essenzialmente contatto, medesimazione. Per altre vie, per quelle sensorie o passionali, o anche panteistiche, egli, come si è visto, non approda che al demonico dell'inconscio o al nulla del non-essere. Ma qui siamo al punto: com'è infatti pensabile un atto creativo che premetta l'oblio di sé, ossia l'estinzione della personalità? Evidentemente non ponibile sul piano dell'estetica, il problema rientra in quello della psicologia. E qui Mörike ci mostra come al poeta sia possibile compiere anche il seguente prodigio: in luogo di trasformare la realtà nell'*Erlebnis*, come canonica norma da Goethe in poi, egli può, al modo dei mistici, approfondire in sé stesso oltre la sfera dell'umano e del subumano fino a raggiungere quella zona rarefatta dell'anima che la speculazione religiosa chiama « estasi » e che Mörike nomina invece « sogno »: la zona del silenzio, degli « occhi chiusi », ove lo spirito, sottratto ai limiti dell'entelechia e all'opacità della sua comunicazione con il tutto, cerca e immediatamente percepisce le voci dell'anima universale², esprimenti quell'essenziale armonia che è il bello in quanto verità:

¹ « seconda anima », dalla poesia *Il giovane poeta (Der junge Dichter, 1825)*, p. 14.

² È ciò che Mörike, da un punto di vista meramente psicologico, chiama anche « *Fernsehen der Seele im schlafenden... Zustand* », ovvero « *die wissende Traumseele* », sulla base di una teoria espressa nei termini seguenti:

Bei hellen Augen glaub' ich doch zu schwanken;
Ich schliesse sie, dass nicht der Traum entweiche¹.

In tal senso il regno del sogno — così diverso da quello dei romantici o di Grillparzer o dello stesso Eichendorff — non è altro che il regno del mito come figurazione del mistero dell'essere: le sue immagini — le Ore, la Primavera, l'arpa, la Notte, ecc. — non evocano simboli, come appunto il *Märchen* romantico, ma sono la rappresentazione delle verità essenziali in un ambiente di assoluta rarefazione, invero opposto al fantasioso e arbitrario mondo fiabesco (e si comprendano i *Märchen* dello stesso Mörike).

Ce lo dimostra il *Canto a due nella notte* (*Gesang zu Zweien in der Nacht*) che, nato monologo da un sogno tradotto in mito dello studente Spillner, nell'omonimo dramma giovanile, fu poi immesso, dialogato, nella fiaba o leggenda, *L'ultimo re di Orplid* (*Der letzte König von Orplid*), intermezzo «fantasmagorico» del *Maler Nolten*: la più felice fantasia mitologica del poeta (e dell'amico Ludwig Bauer), ricca di risultati di grande purezza. Il canto si compone di quattro strofe costituenti un dialogo tra l'antico re Ulmon e la fata Thereile, il cui amore per il re potè, a mezzo di sortilegi, prolungargli la vita per mille anni malgrado la distruzione di Orplid: il fallace simbolo di un'eterna giovinezza e bellezza promessa dall'amore. Benché la passione della fata costringa il vecchio re a destarsi dalla «ungestörte Dumpfheit» che avvolge il suo spirito ogni volta che ella pensi a lui, pure il risveglio non è che uno smemorato prolungarsi di un sogno, ove pungenti si fanno solo il dolore per l'inutile vita e la nostalgia della morte. In questo stato di quasi silenzio il re «ode» la notte che s'avvia verso il giorno nell'etereo momento antelucano; e la fata, quasi a rendergli meno triste il destarsi, gli suggerisce l'incanto di altre voci notturne, vaganti così nell'aria come nella terra.

Wie süß der Nachtwind nun die Wiese streift,
Und klingend jetzt den jungen Hain durchläuft!

«L'anima dalla sua zona notturna, o sognante, emette raggi che agiscono sulla vera coscienza, avendo essa, nell'interno della regione oscura, la visione di cose che altrimenti resterebbero del tutto ignote», p. 1227.

¹ «Con gli occhi aperti mi par di barcollare; li chiudo perché il sogno non svanisca», dalla citata poesia *A un mattino invernale prima dell'alba*, pag. 9.

Da noch der freche Tag verstummt,
Hört man der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt¹.

Nel silenzioso e pur trepido ambiente aurorale, in una atmosfera sospesa tra il demonico e il divino, il primo contatto, che è armonia, è promosso dal cielo a mezzo del vento notturno che dolcemente fruscia nel giovane bosco. Al che subito risponde la terra, le cui forze «si odono» far ressa verso l'alto nell'ansia di liberarsi nei canti soavi dell'etere: mitica e stupenda figurazione dell'unico anelito che spinge cielo e terra verso quella essenziale armonia che è l'identità del diverso. La risposta del re non è che una sognante conferma dell'ineffabile percezione del concerto cosmico, cui partecipa il cielo aurorale:

Vernehm ich doch die wunderbarsten Stimmen,
Vom lauen Wind wollüstig hingeschleift,
Indes, mit ungewissem Licht gestreift,
Der Himmel selber scheint hinzuschwimmen².

E il discorso della fata, affinandosi «in die dünnsten Spitzen»³, si eleva ora a estatico incanto evocato dal brivire dell'aura, che è «Klang», musica, al primo incontro con la rosea luce: nuova armonia di suono e colore. E il contatto tra la notte e il giorno, tra i presunti inconciliabili opposti della «holde Nacht» e del «frecher Tag», si risolve in un più alto concerto che è un tripudio santamente magico dei canti delle fate «beate» intonati e fusi con le armonie delle sfere celesti: corale consonanza universale.

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchsichtiger und heller aufzuweben;
Dazwischen hört man weiche Töne gehen

¹ «Come soavemente il vento notturno sfiora i prati, e ora attraversa stormendo il giovane bosco! Poiché il giorno spavaldo ancor tace, si ode bisbigliare la folla delle forze terrestri che sussurrano verso l'alto, mescolandosi ai teneri canti delle aure dalle pure voci», p. 44.

² «Ben odo le voci più mirabili, voluttuosamente recate dal tepido vento, mentre, striato da incerta luce, lo stesso cielo pare aggiungersi ad esse».

³ «nelle punte più sottili». L'espressione è tratta dal monologo dello studente Spillner, nell'omonimo dramma, p. 1161.

Von selgen Feen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang
Und fleissig mit Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen¹.

Nell'immensità di questo unisono che rende udibile l'immaginario e converte le parche fatali nelle « beate fate », la voce del re riprende alla fine il tema della poesia *Iscrizione su un orologio con le tre Ore*: la notte, la soave Notte, è figurata in passo di danza sul nero velluto, che solo di giorno è verde, mentre al ritmo di una aerea musica scandisce il tempo che fluisce nell'eterno: un movimento che, la visività fondendosi con l'auditività, pare scaturito dal concerto universo e nel quale la notte, obliando misticamente sé stessa, sogna, e con lei sogna l'anima intera del creato. Or questa è la mèta dell'*iter*: armonia platonica e cristiana.

O holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt
Auf schwarzem Samt, der nur am Tage grünet,
Und luftig schwirrender Musik bedient
sich nun dein Fuss zum leichten Schritt,
Womit du Stund um Stunde missest,
Dich lieblich in dir selbst vergiesses —
Du schwärmst, es schwärmt der Schöpfung Seele mit!²

III

Se insisto sulla componente mistico-cristiana della poesia di Mörike è perché mi pare opportuno toccare alla fine del maggior problema offerto dalla complessa personalità mörikiana: quello della religiosità. Né l'indagine sembri gratuita trattandosi di un

¹ « Come un tessuto vibra talora l'aria per spirare più limpida e chiara; frattanto si odono venire teneri suoni da fate beate, che nella sala azzurra, intonandosi all'armonia delle sfere con il canto assiduo, torgono incessanti argentei fusi ».

² « O notte soave, con tacito passo vai sul nero velluto, che sol di giorno è verde, e il tuo piede or si serve per il suo passo leggero di una musica aerea, lieve, con cui misuri ora su ora, dolcemente obliandoti in te stessa. Tu sogni e con te sogna l'anima del creato! »

poeta: la religione fu tanto più presente al suo spirito quanto più egli, allievo dello *Stift* di Tubinga e pastore protestante, evitò di parlarne. Né potrebbe infine soddisfare l'obiezione che, avendo taciuto lui, è perlomeno superfluo che ne discorrono gli altri: quello che infatti qui conta per qualificare la spiritualità, e con essa il timbro della sua poesia, è sapere il perché di tale silenzio.

È stato piuttosto facile a qualche critico — e tanto facile quanto improvvido — parlare del « paganesimo » di Mörike, cioè di un suo essenziale acristianesimo, o almeno, di un « his often non-Christian understanding of human life »¹ (meno incauto il Gundolf definì il solo *Märchen vom sichern Mann* quale una vittoria « des neuheidnischen Mythengeistes »)². In realtà il profondo disagio più volte proclamato dal poeta per il mestiere di vicario, anzi per la « Vikariatsknechtschaft », la ben nota incapacità a comporre e a tener prediche, la stessa rinuncia al posto di pastore del non ancora quarantenne, certa tolleranza che, più che illuministico atteggiamento superconfessionale, è sicuramente espressione di una insofferenza anticonfessionale; in più — e forse in accordo con il suo « swäbisches Ketzertum »³ — quella affinità congeniale, di carne e sangue, con i poeti classici, Orazio Anacreonte Teocrito, che permise a lui e, fra tutti i poeti tedeschi, al solo Hölderlin, di « rivivere » (Gundolf) l'elemento spirituale donde nacquero gli antichi versi, esametri e trimetri; questo ed altro ancora poté indurre (ma chi guardava piuttosto in superficie) a scambiare per paganesimo, o per un cristianesimo di poco impegno, un travaglio religioso tanto più dominante e centrale quanto meno esibito. È il problema di fondo, quale può essere posto dalla domanda: come spiegare la quasi assenza di ispirazione cristiana nella lirica di Mörike? Potrà infatti concedersi senz'altro sincerità e schiettezza a qualche breve componimento dedicato al Gesuino, sul tipo della tradizionale *Jesusminne*: ad esempio *Il bambin Gesù addormentato* (*Schlafendes Jesuskind*), *Reminiscenza divina* (*Göttliche Reminiszenz*), *Su un quadro antico* (*Auf ein altes Bild*). Ma son pochi: e poi si noti come tutti e tre

¹ L. Dieckmann, *Mörike's Presentation of the Creative Process*, in « The Journ. of Engl. and Germ. Phil », 53, 1954, p. 291, nota 1.

² Cfr. *Romantiker*, N. F., Berlin-Wilmersdorf 1931, p. 250.

³ « malgrado la mia ereticità sveva », dice Mörike in *Besuch in der Kartause*, 1861, p. 174.

siano di ispirazione non diretta ma, diciamo, riflessa: derivano infatti dalla visione di tre quadri (*Schlafendes Jesuskind* reca il sottotitolo: «dipinto da Franc. Albani»). Né si trascuri la strana, veramente inquietante atmosfera dell'ultimo:

In grüner Landschaft Sommerflor,
Bei kühlem Wasser, Schilf und Rohr,
Schau, wie das Knäblein Sündelos
Frei spielet auf der Jungfrau Schoss!
Und dort im Walde wonnesam,
Ach, grünet schon des Kreuzes Stamm!¹

Se la contrapposizione dell'idillico paesaggio in cui gioca il Gesuino al già verzicante albero della croce può apparire motivo piuttosto convenzionale e scontato (esso in parte ritorna, in chiave popolareggiante, nella poesia *Denk es, o Seele!*), un tono improvvisamente violentemente dissonante è provocato dall'aggettivo (tra l'altro di sapore antiquato e tolto dal linguaggio mistico-pietistico) «wonnensam»: delizioso, soave, dolce. Per Mörike l'albero fatale non verdeggia come gli altri nel bosco, ma spicca, fa pompa per la sua straordinaria soavità e bellezza: orrido, crudele rilievo dato alla predestinata morte. Come sempre, di fronte alla morte-destino il poeta non sente né commozione né speranza ma soltanto paura. Nel «wonnensam» urge l'ansiosa angosciata domanda: perché? Non è il Gesuino «sündelos», innocente? Ma le parole si perdono nella notte di quel mistero che con la solare natura entra nel solo rapporto di confine limitazione minaccia. La poesia è del 1837: da tre anni Mörike era pastore a Cleversulzbach e stava per pubblicare la prima edizione dei *Gedichte*.

È questo, mi pare, il momento vero della soluzione, il precipitar della crisi: la barriera tra Dio e Mörike è sollevata dalla morte. In una poesia precedente, *La settimana di passione (Karwoche, 1830)*, il poeta offre, su un tema analogo, una variazione tanto più liricamente commossa quanto meno proiettata su

¹ «Nella fioritura estiva del verde paesaggio, presso la fresca acqua e il canneto, mira come il bimbo innocente gioca a piacer suo in grembo alla Vergine! Ma là nel bosco, ahimè, già verdeggia, delizioso, l'albero della croce», p. 119.

un piano metafisicamente drammatico. Anche qui contrapposizione tra la solare natura in fiore e l'ombra fredda della croce:

O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde!
Du stimmst so ernst zu dieser Frühlingswonne,
Du breitest im verjüngten Strahl der Sonne
Des Kreuzes Schatten auf die lichte Erde
Und senkest schweigend deine Flöre nieder;
Der Frühling darf indessen immer keimen,
Das Veilchen duftet unter Blütenbäumen,
Und alle Vöglein singen Jubellieder!¹

Ma l'eterno dramma della settimana santa che, sotto il ravvivante raggio solare, dilata sulla luminosa terra l'ombra tragica della croce, non investe qui il problema morale tenuto nei deterministici termini di colpa-punizione; accompagna piuttosto con indicibile accoramento i sommessi canti funebri, succeduti al giubilar degli uccelli, e i mazzetti di viola recati ad appassir sull'altare anziché a ornare i capelli della sposa. E là...

Ach dort, von Trauermelodien trunken,
Und süß betäubt von schweren Weihrauchdüften,
Sucht sie den Brautigam in Todesgrüften,
Und Lieb und Frühling, alles ist versunken!²

...là, sull'altare, la cerimonia nuziale dell'amore e della primavera si converte nell'ufficio funebre per il seppellimento del Cristo. Come sempre la morte, anche di Colui che pur significa vittoria e superamento della morte, infonde nel poeta incontenibile angoscia; l'accoramento, la pietà sono soltanto rivolti agli uccelli che devon tacere e alle violette che non possono incoronare i riccioli biondi.

A questa dominante tematica contrasta la poesia *Su un fiore natalizio (Auf eine Christblume)* del 1841. Codesto fiore, raro strano mistico, che, appena veduto da Mörike sulla tomba di un cimitero in una sera autunnale parve guardarlo in un modo «così

¹ «O settimana, testimone di santi lamenti! Con qual serietà ti accordi a questa primaverile letizia: nel ringiovanito raggio solare tu dilati sulla terra luminosa l'ombra della croce e declini tacita le tue fioriture; ma la primavera continua intanto a germinare, la violetta olezza fra gli alberi in fiore e tutti gli uccellini cantano inni di giubilo», p. 95 sg.

² «Ah là, ebbra di funebri melodie e dolcemente stordita dai densi profumi d'incenso, essa cerca il fidanzato nel sepolcro: e l'amore e la primavera, tutto, è svanito».

incantevolmente sconosciuto, suscitando la nostalgia»¹, costituì un incontro memorabile, la scoperta di un agognato segreto, una viva frizione per l'ispirazione poetica. Da lungo egli desiderava conoscere questa meraviglia botanica, il cosiddetto el-leboro, che, descritto nel suo libro del giardiniere, rappresenta una delle creazioni più spirituali della natura: bianco del candore del giglio, fiorente solo in inverno, rivestito di sfumature color verde-chiaro, amico dell'algida notte, non la terra lo nutre bensì, come è detto in un verso bellissimo, «himmlischer Kälte balsamsüsse Luft»: l'aria soavemente balsamica dell'algore celeste. E così il fiore, «Tochter des Waldes», come è chiamato all'inizio, si converte in «Kind des Mondes», in figlio della luna, adorno di una nuova bellezza: la sua patria, anzi il «magico regno», non può essere infatti che il sacro boschetto notturno avvolto dalla luce riflessa da neve, accanto alla solitaria cappella a specchio del lago cristallino: candido silente mistico angolo terreno posto a notturno colloquio con il cielo.

Im nächtgen Hain, von Schneelicht überbreitet,
Wo fromm das Reh an dir vorüberweidet,
Bei der Kapelle, am kristallnen Teich,
Dort sucht ich deiner Heimat Zauberreich².

Né a caso avvenne l'incontro nella zona sacra di un cimitero autunnale: piantata da mano ignota su un'anonima tomba, il poeta ha la sicura sensazione che la prodigiosa rosa abbia il potere di proteggere, di salvare dalla annichilatrice morte: per cui, se la tomba accoglie un giovinetto, egli n'ebbe certo eterna salute; se racchiude invece una vergine, la sua breve giornata fu dal fiore mutata in amabile sorte.

Von welcher Hand gepflegt du hier erblühst,
Ich weiss es nicht, noch wessen Grab du hüttest;
Ist es ein Jüngling, so geschah ihm Heil,
Ists eine Jungfrau, lieblich fiel ihr Teil³.

¹ Nella lettera a W. Hartlaub, 29 ottobre 1841.

² «Nel boschetto notturno, avvolto dalla luce riflessa da neve, dove il capriolo, pascolando, passa mite a te innanzi, vicino alla cappella sul lago cristallino, là cerco il magico regno della tua patria», p. 119.

³ «Da qual mano curata qui fioristi, non so, né quale tomba proteggi: se è un giovinetto, certo egli fu salvato; se è una vergine, s'ebbe un'amabile sorte».

Mai, di fronte alla morte, Mörike aveva pronunciato parole siffatte. La terra, questa opaca barriera materiale che spegne la luce del cielo e accoglie forze demoniche, aveva espresso in quel fiore «ein lieblicher Geist»¹, un'immagine così ideale (in senso platonico) della pura spiritualità, ossia del divino, che il poeta poté per suo mezzo superare la fatale barriera e vincere la stessa morte: come dire, uscir dal terrore e dall'errore e attingere la verità. Quella verità che, secondo la parola dell'Evangelista, è Dio: e infatti il fiore gli appar circondato da una «mistica gloria» che ne esalta in tal guisa le qualità da renderlo partecipe della natura divina. Così il suo profumo appena percettibile ha la suprema castità di cui celestialmente olezzava l'abito da sposa della Vergine il dì dell'annunciazione; e così i riflessi verde-chiaro con cui, a Natale, avvolge il suo candore non sono che l'immagine di un'infantile innocenza che, come quella di Gesù, avrebbe potuto vestirsi delle cinque gocce purpuree:

In deines Busens goldner Fülle gründet
Ein Wohlgeruch, der sich nur kaum verkündet;
So duftete, berührt von Engelshand,
Der benedeiten Mutter Brautgewand.

Dich würden, mahnend an das heilige Leiden,
Fünf Purpurtropfen schön und einzig kleiden:
Doch kindlich zierst du, um die Weihnachtszeit,
Lichtgrün mit einem Hauch dein weisses Kleid².

È l'essenziale bellezza della verità, di cui il fiore è specchio, che riconduce spontaneamente, ossia in un gioco analogico che dona evidenza al mistero, alle forme e agli attributi divini; per cui il poeta rinnova ancora una volta il contatto con l'anima delle cose che è la chiave dell'armonia dell'essere. E tuttavia questo contatto è nuovo, vorrei dire qualitativamente esclusivo: la pura

¹ «uno spirito soave», nella cit. lettera a Hartlaub.

² «Nell'aurea pienezza del tuo seno v'è un profumo che si fa appena sentire: così olezzava, toccato da mano angelica, l'abito nuziale della Madre benedetta.

A ricordo della santa passione, ti vestirebbero in modo leggiadro ed unico cinque gocce purpuree; ma per il Natale tu adorni infantilmente il tuo abito bianco con una sfumatura verdechiaro».

spiritualità respinge qui infatti impuri connubi, come è simboleggiato nella ultima strofa della prima parte del canto:

Der Elfe, der in mitternächtger Stunde
Zum Tanze geht im lichterhellen Grunde,
Vor deiner mystischen Glorie steht er scheu
Neugierig still von fern und huscht vorbei¹.

L'alterità di spirito e materia ritorna, oltre che nel mutato tono della strofe, con l'immagine, o meglio con il simbolo dell'elfo che, curioso, spia da lontano la mistica gloria del fiore e guizza via impaurito; come è ulteriormente mostrato nelle due strofe della seconda parte, ove il poeta, quasi per togliere il fiore dal silenzio del suo isolamento, immagina che non già la farfalla, la più immateriale e aerea di tutte le creature, ma a dirittura il suo spirito possa, attratto alla fine della dolce estate dall'impercettibile olezzo del fiore, aleggiare invisibile a lui intorno: una fantasia anche poeticamente di incerta validità. E pure le maggiori autorità della critica tedesca, da Gundolf a Benno von Wiese, concordano nel ravvisare in questa poesia, tecnicamente indubbiamente esemplare, l'espressione forse più alta dell'arte di Mörike².

Non vorrei, per amor di una tesi, forzare il vero: ma direi che i limiti che premono e talora comprimono il canto in strettoie intellettualistiche, come in codesto finale, siano dovuti al veicolo della percezione poetica, che qui è necessariamente quello della visività. Il poeta vede, non ode: ma, come si è notato a proposito di *Im Frühling* e specie di *Er ists*, la vista è per Mörike il senso più esterno, meno profondo, del complesso sinestetico. Tra il vedere e l'essere si spalanca un abisso³, valicabile dal solo

¹ «L'elfo, che nell'ora di mezzanotte va a danzare nel campo illuminato, spaurito si arresta innanzi alla tua mistica gloria, curiosando immobile da lungi, e poi guizza via». Si noti che Mörike rende qui maschile («der Elfe») l'altrimenti femminile silfide (die Elfe).

² Cfr. anche E. TRÜMLER, *Mörike und die vier Elemente*, cit., p. 33 sgg. e G. STORZ, «Auf eine Christblume», in *Die deutsche Lyrik*, hg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf 1957, II, p. 79 sgg.

³ Anche Nietzsche, nella poesia *Am Gletscher*, rileva l'iato che separa l'essere dal vedere: «Um Mittag, wenn zuerst / Der Sommer ins Gebirge steigt, / Der Knabe mit den müden, heissen Augen: / Da spricht er auch, / Doch sehen wir sein Sprechen nur» («A mezzogiorno, quando l'estate sale sui monti, bimba dagli occhi stanchi e brucianti: ella parla, ma noi soltanto vediamo il suo parlare»).

umorismo. Più penetrante, più elementare è l'olfatto: e al profumo del fiore, ma «tenue», «appena percettibile», ossia recato alla quintessenza, è riserbato infatti in questa poesia l'ufficio più importante: di esprimere quella serafica purezza della rosa che l'accosti all'abito della Vergine nel giorno dell'annunciazione. Esteticamente è questo il momento più felice e più alto della poesia. Ma il senso magico che conduce il poeta alla percezione immediata della verità interiore dell'essere, l'udito, qui manca: e in luogo di «ascoltare», come nel *Canto a due nella notte*, l'anelito della terra a liberarsi dalla materia per armonizzarsi con lo spirito, egli deve, rinunciando all'intima partecipazione che invero l'avvenimento, ridursi alla fantasia, e per di più riflessa, della farfalla («mai essa potrà libare il tuo nettare»), la cui gratuità lo piega all'espressione dubitativo-interrogativa della strofe finale:

Wer aber weiss, ob nicht sein zarter Geist,
Wenn jede Zier des Sommers hingesunken,
Dereinst, von deinem leisen Dufte trunken,
Mir unsichtbar, dich blühende umkreist?¹

E si noti: «Mir unsichtbar»: la vista infatti, non portandolo a vivere l'essere, lo costringe a supporlo: il che non è dell'arte che è verità.

Poche dunque, e non tra le più importanti, le poesie di ispirazione cristiana. Ma se questo, che tra i componimenti mistico-religiosi è indubbiamente il più significativo, non raggiunge piena validità estetica, possiede almeno una peculiarità che, come osserva finemente il Vincenti, consiste «nel senso di sorpresa, di stupore gioioso, d'affetto che l'accompagna e che propriamente l'esprime»². Qui torniamo al tema della religiosità: questa poesia infatti, a parte il valore artistico, rivela un impegno, una partecipazione, un «affetto» che invero mancano altrove. E questo dice come il punto di commozione spirituale sia spostato, o meglio, sia diverso da quello donde nacquero i versi migliori: qui Mörike è soltanto o soprattutto commosso, direi religiosamente com-

¹ «Ma chi sa se un giorno il suo tenero spirito, quando svanita è la bellezza estiva, inebriato dal tenue profumo, non alegherà, a me invisibile, attorno al tuo fiore?».

² L. Vincenti, *Saggi di letteratura tedesca*, Milano-Napoli 1953, p. 267.

mosso, per la scoperta di un fenomeno naturale che nella sua unicità gli offre, viva e immediata, l'immagine del divino. E qui non conta che codesta immagine sia data dal fenomeno e non dall'«Ansich» della cosa: più che la scoperta di essenziali armonie vale infatti al senso religioso del poeta la rivelazione di contatti universali tra il terreno e il celeste. Al modo come, se non mi inganno, è pur significato dalla poesia *Gli elementi* (*Die Elemente*, 1824), che i critici hanno, forse a torto, caricato di contenuti filosofici e di influssi schilleriani e schellingiani¹. Essa prende piuttosto l'avvio dalle premesse parole paoline («Nam expectatio creaturae revelationem filiorum Dei expectat», *Rom.* 8, 19) e nel mitico gigante, «Herr der tödlichen Gewalt», signore della potenza letale, simboleggia una natura bensì opposta al divino ma tale che esso rimane la sola «Sehnsucht seiner Seele»: quella nostalgia del cuore che, a mezzo di «ungeheure Ketten», lo solleva al cielo ove il canto di «rosee figure» placa la sua anima dolente:

O folge harmlos deiner Weise,
Dazu Allvater dich erkor!
Dem Wort von Anfang musst du trauen,
In ihm lass deinen Willen ruhn!
Das Tiefste wirst du endlich schauen,
Begreifen lernen all dein Tun.

Und wirst nicht länger menschlich hadern,
Wirst schauen der Dinge heilige Zahl,
Wie in der Erde warmen Adern,
Wie in dem Frühlingssonnenstrahl,
Wie in des Sturmes dunkeln Falten
Des Vaters göttlich Wesen schwebt,
Den Faden freundlicher Gewalten,
Das Band geheimer Eintracht weht².

E questa visione di una «segreta concordia», che esprime il

¹ Cfr. B. von Wiese, *Mörrike*, cit., p. 62 e W. Zemp, *Mörrike, Elemente und Anfänge*, Frauenfeld-Leipzig 1939, p. 136 sgg.

² «Segui semplicemente la tua natura, cui l'Onnipotente ti ha eletto. Confida nel verbo del principio e in esso placa la tua volontà! Vedrai infine il più profondo mistero e capirai ogni tua azione.

E non avrai più umane contese, contemplerai il santo numero delle cose, e come nelle calde vene della terra, nel primaverile raggio solare, nell'oscurità della tempesta aleggi la divinità del Padre e si intessa il filo di potenze amiche, il nastro di una segreta concordia», p. 130.

miraggio dell'universale armonia, si trasforma in rivelazione escatologica:

Einst wird es kommen, dass auf Erden
Sich höhere Geschlechter freun,
und heitre Angesichter werden
Des Ewigschönen Spiegel sein,
Wo aller Engelsweisheit Fülle
Der Menschengeist in sich gewahrt,
In neuer Sprachen Kinderhülle
Sich alles Wesen offenbart.

Und auch die Elemente mögen,
Die gottversöhnten, jede Kraft
In Frieden auf und nieder regen,
Die nimmermehr Entsetzen schafft;
Dann, wie aus Nacht und Duft gewoben,
Vergeht dein Leben unter dir,
Mit lichtem Blick steigst du nach oben,
Denn in der Klarheit wandeln wir¹.

È la visione religiosa, mistica, dell'«eternamente bello», fondata sulla sapienza celeste e sugli elementi infine «pacificati con Dio». E questo, anziché mostrarci il poeta «auf einem ihm fremden Wege»², giova a definire esattamente quella che Benno von Wiese chiama la sua «Seinsfrömmigkeit»³, la sua religiosità esistenziale. Si tratta di una religiosità che ha non solo il valore del dato primario ma anche la dimensione di un complesso totalitario dell'anima. Perciò essa è straordinariamente ricca e a un tempo essenzialmente semplice: il senso del divino coincide con il senso dell'essere. La pienezza di tale coincidenza conduce a una esperienza nuova: il vitalismo mörikiano non ha, per quel che vedo, riscontri. Ridotto in termini elementari esso può definirsi: universale armonia dell'essere. Ossia istanza di una armonia così totale

¹ «Giorno verrà che sulla terra gioiranno generazioni più nobili e volti sereni saranno lo specchio dell'eternamente bello, ove lo spirito umano scorderà in sé tutta la sapienza degli angeli e nella veste infantile di nuovi linguaggi si svelerà tutto l'essere.

E anche gli elementi, pacificati con Dio, potranno in pace sollevare e placare ogni forza, che non farà più spavento, e allora, come intessuta di notte e di vapori, la tua vita fluirà ai tuoi piedi: con chiaro sguardo salirai in alto, giacché noi ci muoveremo nella luce».

² B. von Wiese, op. cit., p. 62: «su una via a lui estranea».

³ Op. cit., v. specie p. 142.

che, la metafisica contrapponendo alla fisica come già l'eternità al tempo, dell'essere ci riveli non solo il contatto con il numeno ma anche la sua consonanza con il fenomeno. Né da ciò si arguisca che la religiosità del Nostro sia di natura soltanto estetica. Nella ricchezza e squisita proporzione dei toni, il senso del peccato, che comporta quello dell'espiazione e della morte, entra in essa come la tragica dissonanza che, interrompendo il circuito dei rapporti che sono armonia, distrugge alla base il processo vitale e con esso il senso del divino. D'altra parte, il peccato in sé rappresenta per Mörike un mistero che, legato all'opposta concezione della « innocenza del divenire » in cui si è visto attuarsi un incontro con Nietzsche, dà luogo a quel demonismo che, presente nel cosmo come nell'inconscio dell'uomo, crea il rovescio d'ombra in cui l'amore sdoppia la sua natura: affermazione e negazione dell'essere. E questo spiega infine, etiologicamente, l'ipocondria mörikiana. Se i sintomi sono, come ci è noto, la nostalgia e la paura, provocanti l'isolamento esistenziale, la causa prima è di natura religiosa. L'anelito vitale del poeta a convivere con il tutto, ad attingere quella armonia che è verità, e quindi Dio, è frustrato dall'insopprimibile coscienza del peccato, delle demoniche « Naturkräfte », che lo insidiano dall'esterno e dall'interno: una così insopprimibile coscienza che neppure la croce redentrice vale a dar pace e conforto:

Welcher einst mit himmlischen Gedulden
Bitter bittern Todestropfen trank,
Hing am Kreuz und bürstete mein Verschulden,
Bis es in ein Meer von Gnade sank.

Und was ist nun, dass ich traurig bin,
Dass ich angstvoll mich am Boden winde?
Frage: « Hüter, ist die Nacht bald hin? »
Und: « was rettet mich von Tod und Sünde? »

Arges Herze! Ja gesteh es nur,
Du hast wieder böse Lust empfangen;
Frommer Liebe, frommer Treue Spur,
Ach, das ist auf lange nun vergangen.

Ja, das ist auch, dass ich traurig bin,
Dass ich angstvoll mich am Boden winde!

Hüter, Hüter, ist die Nacht bald hin?
Und was rettet mich von Tod und Sünde? ¹

Né qui si dica che il cristianesimo di Mörike accusa l'insufficienza di una fede che, non superando la barriera del peccato, non sa giungere a Dio. Vero è piuttosto che quella fede, nell'ansia di una continua ricerca, di un tormentato superamento, lo condusse dapprima al distacco dalla vita dal tempo dalla natura dall'amore, e poi, per quelle vie introverse che con l'estinzione dell'io costituiscono il suo *iter mysticum*, lo spinse fino a quei contatti essenziali con le cose in cui il poeta « udi » l'armonia dell'essere. Quell'armonia che, nel suo valore universale, è unisono di materia e spirito, di demonico e divino, di temporale e di eterno, di vita e di morte; quella armonia che è la verità dell'« eternamente bello ». Ad esempio, la verità della rosa natalizia, il cui fascinoso incanto consiste nell'essere simbolo di quell'armonia. E questo spiega, anche nel dato biografico, l'avversione, anzi lo sdegno di Mörike per tutto ciò che suonasse innaturale affettato falso: per esempio i toni stranamente risentiti e duri che danno singolare mordente all'umorismo della famosa epistola *A Longo* (*An Longus*, 1841). La parata dei « Sehermänner », cioè di coloro che, vivendo di mera apparenza e questa sollevando al grado, alla posa del « sehr », profanano la verità dell'essere e costituiscono « der Menschheit Afterbild », una pseudoimmagine dell'umanità, mantiene i bonari toni umoristici finché il poeta indugia nella divertita esemplificazione: il giovin signore in frack verde e bottoni d'oro con la giovin signora agghindata e munita di can carbone, il capufficio con il dipendente, la cameriera civetta con il rubabaci, il giovane pastore liberaleggiante, lo studente goliardeggiante, il tenente duellante. Ma quando il poeta passa poi dai singoli tipi al tipo in sé, di colpo il tono si inasprisce in modo

¹ « Colui che un giorno, con divina pazienza, amaramente bevve l'amaro calice di morte, fu crocifisso ed espìo la mia colpa, che infine sprofondò in un mare di grazia.

E perché ora son triste, onde angosciato mi torco al suolo? Chiedo: « o guardiano, la notte sarà presto finita? » E: « che cosa mi salverà da morte e peccato? »

Cuore malvagio, confessalo: di nuovo hai goduto di gioie maligne; la traccia di un giusto amore, di una giusta fede da lungo, ahimé, è svanita.

Sì, è ben per questo che sono triste, che angosciato mi torco al suolo! O guardiano, la notte sarà presto finita? E che cosa mi salverà da morte e peccato? ». Dalla poesia *Ove troverò conforto?* (*Wo finde ich Trost?*, 1827), p. 126.

del tutto inconsueto alla misura e grazia mörikiane: « Gift und Operment ist mirs! »: per me ciò è veleno e arsenico. Fossero infatti costoro soltanto ridicoli! Se li guardi da vicino appaiono piuttosto « empi ed esecrabili »: « vile genia! » Ecco infatti l'origine di questo sdegno:

Was hiesse gottlos, wenn es dies Geschlecht nicht ist!
Und nicht im Schlaf auch fiel es ihnen ein, dass sie
Mit Haut und Haar des Teufels sind. Ich scherze nicht¹.

Il tipo del « Sehrmann » è dunque profanazione della divinità dell'essere, è falsificazione della verità e, in quanto tale, è il brutto (l'opposto del bello come vero), e quindi il male, il diabolico: è una delle forze demoniche della natura. Di fronte a codesta degenerazione l'umorismo assume la sferzante violenza della frusta con cui Gesù cacciò i farisei dal tempio: l'ira di Mörike non sarebbe infatti spiegabile senza questo carattere di sdegno sacro, divino.

E ora possiamo forse intendere la natura del silenzio religioso del poeta. Quel silenzio ha un nome ben noto: ipocondria. E ipocondria significa, nella sua ultima essenza, paura e nostalgia del divino: dimensione di una prospettiva metafisica. Finché egli fu ipocondriaco, cioè sentì fra sé e Dio la barriera di quell'angoscia mortale che, generata dalla dissonanza del peccato, gli impediva di raggiungere l'armonia, che è contatto, *mystica unio*, egli tacque: come non avvertire infatti che Dio non è paura bensì soltanto amore? Ma poi, per le vie segrete e incommunicabili dell'amore che lo profundarono fino all'essenza dell'essere, « von Tiefe zu Tiefe stürzend durch alle die Nächte hindurch »², egli percorse l'*iter* che, nell'ansiosa ricerca della verità, dalle lontane sponde del *Maler Nolten* lo condusse finalmente alla « Einsicht », come direbbe Grillparzer: ossia alla conoscenza di quell'« ordine della vita » che, mèta di tutto il *Biedermeier*, con la sua norma libera l'uomo non solo dal dolore ma anche dal terrore. Queste « Einsicht » e norma, cioè una delle ri-

¹ Cosa si potrebbe mai chiamare empio, se non lo è codesta genia? E neppure in sogno venne loro in mente di essere dalla testa ai piedi preda del diavolo. Non scherzo », p. 170.

² « precipitando di profondità in profondità, attraverso tutte le notti », dal *Maler Nolten*, II, p. 588.

velazioni più illuminanti di Mörike, sono contenute nella seconda strofe della citata poesia *Sguardo retrospettivo (Rückblick)*, dedicata ad un giovinetto per la sua confermazione. In questo giorno, che segna una tappa importante della vita, il poeta esorta il ragazzo a non turbarsi per le gioie irrevocabilmente sepolte nel passato e per il quasi perduto bene della giovinezza:

Ja, liebes Kind, und dir sei unverholen:
Was vor dir liegt von künftigem Jugendglück,
Die Spanne misst es einer Mädchenhand.
Doch also ward des Lebens Ordnung uns
Gesetzt von Gott: den schreckt sie nimmermehr,
Der einmal recht in seinem Geist gefasst,
Was unser Dasein soll. Du freue dich
Gehabter Freude; andre Freuden folgen,
Den Ernst begleitend; dieser aber sei
Der Kern und sei die Mitte deines Glücks!¹

L'« ordine della vita », ossia la legge che governa i nostri dolori e le nostre gioie, ci è dato infatti da Dio; e colui che intende che la sua esistenza rientra di necessità in quell'ordine universale e che il male e il peccato non sono che dissonanze dialetticamente complementari alla più ampia e eterna consonanza, non ha modo di naufragare nell'essere né di paventare la vita e l'ordine, che è Dio. Ma per attuare questo abbandono al divino, « dem göttlichen Elemente, das uns trägt »², gli è indispensabile una norma: nell'alternanza di ore liete e di ore serie, la serietà, che significa misura e ricerca di beni spirituali, costituisca il centro della sua felicità. Così, anche quella che sopra ho chiamato la classica o umanistica *mediocritas* di Mörike inattesa si colora di religiosità. E la medietà non appare soltanto una quasi egoistica posizione di difesa di fronte alla minacciosa potenza dell'essere, sì piuttosto espressione della « Einsicht », che significa accettazione e rientro nell'ordine della vita. In quell'ordine che, essendo situazione dell'essere, ossia soluzione della dissonanza nell'armonia,

¹ « Sì, mio caro, anche a te sia ben noto: quel che ti attende della futura gioia giovanile lo misura un palmo di fanciulla! Ma l'ordine della vita ci fu posto da Dio; esso non atterrisce più colui che nel suo spirito ha ben inteso ciò che deve la nostra esistenza. Rallegrati della gioia goduta; altre gioie verranno, compagne della serietà; ma questa sia il nocciolo e il centro della tua felicità! », p. 334.

² « all'elemento divino che ci porta », dal *Maler Nolten*, II, p. 636.

elimina, insieme all'ipocondria, ogni residuo di demonismo sia nella natura che nell'inconscio: come dimostra quell'immagine del puro artista che, per Mörike, fu Mozart. La novella *Mozart in viaggio per Praga* (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1855), per contenuto e forma manifestazione opposta al *Maler Nolten*, assume in questo contesto un valore quasi paradigmatico. Come uomo e anche come artista l'autore del *Don Giovanni* fu essenzialmente un dissonante: « Geniessend oder schaffend, kannte Mozart gleichwenig Mass und Ziel »: nel godere o nel creare Mozart non conobbe misura né mèta. Inevitabile, predestinata era perciò l'immaturo fine: « tutto, destino e indole e colpa propria, agì insieme per troncare questo uomo unico ». E dissonante, cioè arrecante un quasi irreparabile disturbo a un avvenimento che, per tradizionale e attuale importanza, era di maiuscolo rilievo in casa del Conte von Schinzberg, fu l'inavvertita azione del musicista appena giunto al castello del conte e a caso capitato presso una fontana circondata da una aranciera: immerso nel subitaneo nostalgico ricordo di una festa vissuta ancor ragazzo a specchio del golfo di Napoli, attratto da una reminiscenza musicale improvvisamente affiorata al suo spirito, egli, inconsciamente, da un albero vicino spicca una arancia e, tratto di tasca un temperino, la taglia in due e, dopo averle a lungo fissate, con moto meccanico unisce e separa e poi ancora unisce insieme le parti. Quella arancia, con le altre dell'albero, aveva un valore storico-simbolico per il grande avvenimento che stava per celebrarsi presso la famiglia von Schinzberg: il fidanzamento della figliola Eugenia. L'inconscio e improvvido atto dell'artista, che viola un oggetto carico del significato di rappresentare un aureo passato che è viatico e voto per il futuro, minaccia di dilatarsi a gesto di profanazione, di malaugurio. Ma allo stesso modo con cui la tristezza e gli improvvisi smarrimenti per il costante presagio dell'imminente morte spontaneamente rientravano « chiariti e puri in quella profonda sorgente che, da cento canali d'oro zampillando inesauribilmente nella varietà delle sue melodie, espandeva tutto il tormento e tutta la felicità dell'anima umana », così anche questo accidente si converte in occasione propizia, direi nella più propizia delle sollecitazioni per stabilire un 'contatto' così profondo tra la genialità dell'artista e la convenzionalità dell'ambiente da trasformare una festa di società in un avvenimento terreno-sovraterreno. Naturalmente tale pro-

digio è mediato dalla musica, il cui spirito Mozart possedette in guisa da ridurre naturalmente ogni cosa nei termini della *divina proportio* dei suoni: anche un racconto, ad esempio il racconto della festa veduta da ragazzo nella villa Reale di Napoli, semplice e pure tale da apparire ad Eugenia, la fidanzata, non solo come « un perfetto simbolo dello spirito mozartiano in tutta la sua serenità », ma anche come una « gemalte Symphonie », una sinfonia dipinta. Con questo ossimoro Mörike indica, più che una fusione, la riduzione della visività all'auditività, come bene rivelano le seguenti parole di Mozart: « Quando chiusi gli occhi davanti all'aranciera intorno alla fontana del castello, ben distinto, chiaro e luminoso, soffiando via da sé l'ultimo velo, si aperse a me innanzi il golfo divino [di Napoli]. Mare e spiaggia, monte e città, la folla variopinta sulla riva e poi il gioco meraviglioso delle palle fra loro! Io credetti di risentir nelle orecchie quella stessa musica, tutto un rosario di liete melodie affiorò dal mio intimo, canti del golfo e canti miei, l'uno avvicinandosi all'altro ». È infatti questo potere di superare con la magia dei suoni l'abisso che separa l'essere dal vedere, ossia di ridurre all'unità ogni coppia di termini opposti, che permise anzitutto a Mozart di sentirsi a suo agio in quella società estranea: pronuba la musica, « in cui la pura bellezza, come per capriccio e spontaneamente, si pone al servizio dell'eleganza, ma in guisa che, quasi celata nel gioco più arbitrario di quelle forme e nascosta dietro una folla di luci accecanti, pure in ogni suo moto rivela la propria nobiltà ed espande copiosamente un *pathos* stupendo ». Il che non significa che l'arte mozartiana si adatti, e in un certo senso si limiti, alla misura delle forme eleganti, ma che essa, per il 'contatto' stabilito con quelle, così intimamente le possiede e domina da poterle, non già superare, ma sollevare nell'onda del proprio *pathos*, fino a recarle a quella superiore armonia ove il terrestre si confonde con il divino e la vita con la morte. Tanto più che quell'arte è costituita dalla ancora inedita musica del *Don Giovanni*, per la cui prima rappresentazione Mozart si recava a Praga. E se il *Don Giovanni* del mito altro non è che il simbolo della forza virile elementare, cioè di quella che è la più inesauribile delle potenze demoniche naturali, questo personaggio, sollevato ora dalla musica mozartiana nel regno dell'armonia, si dilata a universale simbolo di una bellezza che è a un

tempo demonia e divinità, cioè 'contatto', fusione completa di terrestre e celeste: quella che, come già nel *Canto a due nella notte*, costituisce per la religiosità di Mörike l'essenza suprema della verità, che è Dio. Tale musica, specie il « tremendo corale »: « Il tuo riso cesserà prima dell'alba », creante un'atmosfera da Giudizio universale, sembra schiudere infatti la manierata eleganza della società aristocratica all'infinità della notte stellare: « Come da stelle remote i suoni cadono da argente tube, algidi, penetranti midollo e anima, attraverso l'azzurra notte ». E sotto questi suoni celesti il morto allegorismo delle convenzionali forme sociali pare scuotersi, animarsi, vibrare di un brivido di eternità. È l'atto di spirituale della musica: soluzione degli opposti nell'armonia del bello. Di quel bello che, come sappiamo, è « beato in sé »: chiusa espressione per significare la sua natura divina. O meglio, per esprimere un ordine superiore rivelato dalla musica, simile all'« ordine della vita » posto da Dio, in cui l'alterità scompare e si dissolve il confine tra materia e spirito, tempo e eternità, e regna la sola beatitudine. Che è la beatitudine non della nietzschiana « innocenza del divenire », bensì dell'essenziale purezza della vita, dell'*Ansich des Seins* (medesimazione di numeno e fenomeno), in cui consiste il supremo ideale della (difficile dire fino a qual punto chiesastica o laica) religiosità mörikiana. E quindi ciò che la visione della rosa natalizia, malgrado la sua divina bellezza e la suggestione della notte stellare, non aveva ancor dato, cioè la soluzione dell'alterità di terreno e celeste in superiore armonia, è ora magicamente mediato da quella divina demonia della musica che il destino — il destino di morte di Don Giovanni non meno di quello imminente dello stesso Mozart — non elimina ma in tal guisa trasfigura sul piano dell'eterno che anche

Die Quellen des Geschicks melodisch rauschen¹.

SERGIO LUPI

¹ « le sorgenti del destino mormorano melodicamente », dal sonetto *An die Geliebte*, p. 124.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Un resoconto critico della bibliografia mörikiana dal dopoguerra al 1951 è offerto da F. SENGLER, *Mörike-Probleme*, in « Germ. Rom. Monatschrift », XXXIII, 1951, pp. 36-47. Qui mi limiterò a notare alcuni studi usciti nel periodo seguente:

- J. MÜLLER, « *An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang* », in « D. Vjs. f. Lit. u. Geistesgesch. », 1951, 1, pp. 82-93.
- E. STAIGER, *Zu einem Vers von Mörike, Ein Briefwechsel mit M. Heidegger*, in « Trivium », IX/I, 1951.
- G. F. HARTLAUB, *E. Mörike und der « Sehrmann »*, in « Euphorion », 46, 1952, pp. 80-84.
- A. BECK, *Mörikes Gedicht « An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang »*, in « Euphorion », 46, 1952, pp. 370-391.
- L. VINCENTI, *Sulla lirica di E. Mörike, nei suoi Saggi di letteratura tedesca*. Milano-Napoli 1953, pp. 241-271.
- E. TRÜMPLE, *Mörike und die vier Elemente*, St. Gallen 1954.
- B. TECCHI, *E. Mörike, prosatore e poeta*, in « Nuova Antologia », 89, 1954, pp. 379-396.
- L. DIECKMANN, *Mörike's Presentation of the Creative Process*, in « The Journ. of Engl. and Germ. Phil. », 53, 1954, pp. 291-305.
- W. TARABA, *Die Rolle der « Zeit » und des « Schicksals » in E. Mörikes « Maler Nolten »*, in « Euphorion », 50, 1956, pp. 405-427.

PROBLEMI KAFKIANI NELLA CRITICA
DELL'ULTIMO DECENNIO

Quando Franz Kafka morì, il 3 giugno 1924, solo pochissimi sapevano che con lui era scomparso uno dei più notevoli artisti del nostro tempo; ma quei pochissimi non avevano dubbi sulla sua grandezza. E (poiché si trattava in massima parte di amici e di correligionari) commossi come erano dal suo tragico destino, ancora caldi di ricordi personali e di quei mille piccoli episodi che alla perdita di una persona cara acquistano improvvisamente un particolare rilievo e spesso un valore paradigmatico, celebrarono l'uomo e l'opera con parole dettate non da semplice stima o amicizia ma da vera e propria devozione¹. Si venne così formando un'immagine di K. che troverà il suo definitivo suggello nella biografia di Max Brod²: un K. aureolato di santità e di sofferenza, un puro, un messaggero di luce e annunziatore della verità — della verità ebraica, naturalmente, dove appena è possibile. Deciso a salvaguardarlo da ogni accusa di nichilismo e desideroso, ciò che è umanamente ben comprensibile, di prestargli i tratti più preziosi della sua stessa fede, Brod vede tutto sotto la luce della speranza, interpreta in senso positivo le sue più desolanti visioni, lascia discendere la Grazia sull'agrimensore sfinito e la felicità perduta sul semplice Karl. Nell'affettuoso proposito di «normalizzare» la figura dell'amico, vela inoltre e ammorbidisce quei tratti del carattere che la scienza riconosce come propri della nevrosi e della schizofrenia e trova spiegazioni d'ogni genere per tutti quegli atteggiamenti che sono in realtà rivelatori di una

¹ E. Schmuck («Literarische Welt», 2-9-27), lo chiama «il sommo, l'eroico»; R. Kayser («Neue Rundschau», Juli '24) lo identifica con «Zartheit, Reinheit, Künstlertum und wissendes schmerzliches Lächeln»; W. Haas («Liter. Welt», 7-10-27) annunzia la pubblicazione di *Amerika* come una «hochheilige Angelegenheit».

² M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Mercy, Praga 1935.

estrema instabilità psichica, come, per citare solo gli esempi più evidenti, l'infelice rapporto col padre e con la fidanzata.

Se si pensa che Brod arriva a parlare della «hellenisch-halkyonische Heiterkeit»¹ dell'autore della *Verwandlung* e della *Strafkolonie*, si comprenderà forse quanto pericolosa e fuorviante possa essere una tale impostazione critica che, basata su una incondizionata ammirazione, si traduce in una reale, seppure spesso involontaria, alterazione dei dati di fatto! Rimandati infatti a quest'unica e perentoria fonte d'informazione, avallata dalla citazione di alcuni consolanti-aforismi kafkiani (meno di una diecina, tra gli oltre cento in cui domina la più lucida e ragionata disperazione), i primi interpreti finirono con l'attenersi alla falsariga che veniva loro offerta, alimentando così ulteriormente la «leggenda Kafka». E come avrebbero potuto fare diversamente? Brod non è soltanto (e sarebbe già abbastanza) il curatore e il depositario di tutti i manoscritti, ma è soprattutto l'amico fraterno di K., il suo *alter ego* vorremmo dire, pensando che si è assunto la responsabilità di contravvenire alla precisa volontà del morto che voleva le sue opere distrutte; è il compagno e il testimone delle sue lotte e delle sue sofferenze che, conscio della eccezionalità della sua posizione, tappa la bocca ai dissenzienti col corruciato «dove eri tu?» di Dio a Giobbe.

A onor del vero, la fondamentale ambiguità dello scrittore, perennemente oscillante tra i poli opposti della fede e della negazione, così da giustificare le più disparate e contraddittorie interpretazioni, aveva già colpito più d'uno e già erano apparsi vari articoli che, spostando l'accento più sul secondo termine che sul primo, causarono a Brod non poco dispiacere. Si pensi ad esempio all'impostazione nichilistica del saggio della Magny², a Vietta³ che parla di «irrtümliche Unterordnung Kafkas unter religiöse Bestimmungen», senza dire dello studio psicoanalitico di Kaiser⁴ e delle riserve avanzate da Wellek⁵ direttamente sul giudizio troppo

¹ M. Brod, *Franz Kafka als wegweisende Gestalt*, Tschudy Verlag, St. Gallen 1951, p. 22.

² C. E. Magny, *Kafka ou l'écriture objective de l'absurde e Procès en canonisation in Les sandales d'Empédocle*, La Baconnière, Neuchâtel, 1945.

³ E. Vietta, *Franz Kafka und unsere Zeit* in «Neue Schweizer Rundschau», 8 (1931), pp. 565-577.

⁴ H. Kaiser, *Franz Kafkas Inferno* in «Imago», Wien 17 (1931), pp. 41-103.

⁵ R. Wellek, in «Scrutiny», June 1938, pp. 86-89.

soggettivo di Brod. Ma per la grande maggioranza dei critici, per gli ebrei, per i cattolici, per gli esistenzialisti, e, tramite loro, per il pubblico in verità non ancora molto vasto, K. era essenzialmente l'«homo religiosus», la cui appassionata ricerca di Dio si concludeva, se non con la certezza, tuttavia col segno della speranza. In questo senso, l'affermazione di Norbert Fürst¹, che senza Brod l'interpretazione nichilistica di K. si sarebbe imposta fin dall'inizio, contiene parecchio di vero, a patto che, insieme a questa, si tenga conto di altre cause concomitanti e, prima fra tutte, le particolari condizioni spirituali, specialmente in Europa, di quegli anni di crisi. Nel decennio precedente lo scoppio della seconda guerra mondiale toccò infatti il suo apice quello speciale stato d'animo che, nutrito di una profonda diffidenza per l'empirico e il razionale e insieme della necessità di credere in qualche cosa, aveva posto in primissimo piano i problemi d'ordine metafisico e spinto la letteratura ad assumere temi un tempo propri della teologia, trasformandola, secondo le parole di R. M. Albérès², in una «confrontation avec l'éternel ou avec le néant».

Passata la guerra, che sembrò una tragica conferma alle angosce del tempo, l'ansia di ricostruzione si sostituì però rapidamente alla contemplazione dell'abisso e non si chiese più alla poesia di farsi organo e strumento dell'ultrasensibile. Molte cose cambiarono negli uomini e nel mondo intorno a loro e, nel lento riprendere della vita letteraria e nel ristabilirsi dei rapporti internazionali, accadde che K. tornasse nella sua patria culturale, la Germania, da cui era uscito quasi sconosciuto. E benché la sua arte avesse già ottenuto il crisma dei più noti critici d'America e d'Europa (specialmente francesi), è lecito considerare questo ritorno come un punto di partenza, perché soltanto da questo momento essa perde quel carattere esoterico che ne aveva fatto una lettura per soli iniziati e, venuta a contatto con le reazioni di un più vasto pubblico, diventerà oggetto di un interesse che perde via via di esclusività, per acquistare un più obbiettivo distacco, una diversità di impostazione, un differente atteggiamento di sfondo che costituiscono il comune denominatore di quasi tutti gli interpreti dell'ultimo tempo. A questa nuova visione critica contribuì

¹ N. Fürst, *Die offenen Geheimtüren Franz Kafkas*, Rothe, Heidelberg 1956.

² R. M. Albérès, *Portrait de notre héros*, Paris 1946.

la pubblicazione dei Diarii¹ e dell'epistolario² dello scrittore scomparso. Dalla diffusione di queste importantissime testimonianze Brod si riprometteva grandi cose, ma esse hanno invece inferto un nuovo colpo alla sua tesi, riconfermando nell'uomo Kafka quel « zweifellos gegebener Hang zur Dementia » già osservato da Stumpf³ nel lontano '31 e accentuando l'impressione di desolata e meditata solitudine, di tormentato intellettualismo, di fredda disperazione che le opere abbondantemente suggeriscono. Certo, il genio non ha prezzo e la grandezza dell'artista non risulta né umiliata né scalfita dall'altissimo scotto pagato dall'uomo, ma questo confronto impone che la sua figura sia per così dire ridimensionata, inquadrata nell'ambiente che le compete. Racconta Austin Warren⁴ che Einstein restituisse a Thomas Mann un libro di K. dicendo di non poterlo leggere perché troppo « perverso ». Ebbene, volendo sintetizzare il mutato atteggiamento del pubblico e della critica nell'ultimo decennio, si può affermare che oggi Einstein non sarebbe più solo nel suo giudizio: chi può leggere infatti alcune pagine del Diario o, più ancora, delle lettere a Milena senza provare un simile sentimento di interiore ripulsa, senza rispondere con un fermo « no » alle impressionanti sollecitazioni di un animo martoriato che si specchia nel proprio abisso solo per meglio soffrire e autoumiliarsi?

Riassumendo, molti segni lascerebbero concludere che la critica kafkiana abbia segnato nell'ultimo decennio una svolta, forse decisiva, caratterizzata da un esame più obbiettivo dei testi e da una interpretazione generalmente più pessimistica dei motivi informativi. Poiché, tuttavia, K. è, per la sua profondità e ambiguità, uno di quegli autori in cui è praticamente possibile trovare tutto ciò che si vuole, l'indagine mirante a provare il nuovo volto che egli è andato assumendo dovrà essere condotta con la massima prudenza, scrupolosità e, perché no?, umiltà. Troppo spesso infatti K. è stato asservito a cause che avevano ben poco a vedere con la sua e usato di solo pretesto per polemiche ideologiche o puri sfoggi letterari, perché non si senta il bisogno di un solido e

¹ F. Kafka, *Tagebücher*, Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1951.

² F. Kafka, *Briefe an Milena*, Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1952.

³ W. Stumpf, *Das religiöse Problem in der Dichtung Franz Kafkas in « Orient und Okzident »*, Leipzig 5 (1931), pp. 48-63.

⁴ A. Warren, *Kosmos Kafka in The Kafka Problem*, New Directions, New York 1946.

onesto criterio espositivo che ci salvi, se non dall'errore che non è mai disgiunto dalla verità, almeno da quella parte di errore che dipende dalle nostre personali inclinazioni. Un tale criterio, che sia garanzia di obbiettività, ci sembra risiedere nel rispetto, almeno nelle grandi linee, della successione cronologica della critica kafkiana nei vari paesi. Non solo si eviterà così ogni arbitrario accostamento di fatti e di idee, ma, dall'osservazione dei tempi e dei modi con cui K. fu accolto nei diversi ambienti culturali d'Europa e d'America, si potranno forse trarre delle interessanti conclusioni sull'opera sua, giudicando per così dire dagli effetti ciò che nelle sue cause resta ancora tanto difficile da penetrare.

La Francia è, di tutti i paesi europei, quello che ha riservato a K. le più calorose accoglienze e un successo che, nutrito in parte di elementi extraletterari, finì per trasformarsi piuttosto in una moda (assai significativa del resto per lo spirito del tempo) e per estinguersi poi rapidamente. Negli anni tra il '40 e il '49 K. fu probabilmente l'autore più commentato di Francia; a partire dal '50, invece, gli scritti notevoli su di lui possono contarsi su una sola mano, ciò che è tutt'altro che casuale, ma ha la sua ragion d'essere in un cambiamento più generale delle condizioni di vita e degli interessi spirituali determinatosi, col cessare della guerra e dei suoi strascichi, in tutto il mondo, ma destinato in quel Paese ad assumere una particolare evidenza. Se un'arte come quella di K., così ermetica, allusiva, tutta interiore, abissalmente distante da quei caratteri di razionalismo e di realismo che vengono comunemente riconosciuti come fondamentali dello spirito francese, aveva potuto raccogliervi così vasti consensi, ciò era dovuto a quello speciale stato d'animo e a quella crisi metafisica della letteratura di cui abbiamo già parlato e che gli avvenimenti politici internazionali non fecero che accentuare. Quando, infatti, a partire dal '30, le nubi si addensarono sull'Europa minacciando non più le idee soltanto ma le persone fisiche, e il nulla non fu più un'astrazione ma una realtà che lentamente s'incarnava nei campi di sterminio e negli agenti della Gestapo, la Francia si trovò subito in una situazione particolare, e in ogni profugo ebreo accolto nelle sue frontiere cominciò a vedere il segno di un destino che avrebbe potuto un giorno colpirci tutti. In questa atmosfera di « timore e tremore » la poesia veniva sempre più sentita come

sorella della religione, messaggio cioè o mezzo di esplorazione nel regno dell'ultrasensibile; e sotto questa luce fu vista l'opera di K. fin dai primi saggi, a firma di due notissimi nomi della critica francese: Daniel-Rops¹ e Bernard Groethuysen². Lo chiami l'uno avventuriero dello spirito e l'altro anima privilegiata, K. s'iscrive per entrambi sul piano di una esperienza metafisica e, lo si esalti o lo si condanni, è l'espressione dell'uomo d'oggi « et de son corps à corps avec le néant »³. A Daniel-Rops si ricollega poi quella corrente di pensiero cattolica (rappresentata da P. Klossowski, R. Rochefort e in parte anche da Carrouges) che tornerà spesso ad occuparsi di K. e sempre per mettere in luce la continua, centrale, presenza di Dio nelle sue opere, seppure dimostrata *a contrario*, cioè secondo la formula « Dieu ressenti par son absence »⁴. Che poi quest'ansia di credere non si tramuti in certezza, viene imputato alla componente ebraica in K. che, pur desiderandolo, non giunge ad accettare un Mediatore tra la sua anima solitaria e il Dio inaccessibile, simile a un Saulo che, accecato sulla via di Damasco, sia incapace di continuare ad essere Saulo ma anche di diventare Paolo⁵. Questo tentativo di « cattolicizzare » K. suscitò le proteste di Brod ma, in complesso, egli non aveva ragione di lamentarsi della critica cattolica, che non solo salvaguardava la sua interpretazione religiosa in senso lato e il carattere messianico dell'opera, ma convalidava la tesi confortante di una riconciliazione finale. Robert Rochefort⁶, ad esempio, rileva assai acutamente che la negatività di K. ebbe inizio quasi per gioco, per il piacere tutto cerebrale di esasperare le proprie contraddizioni e singolarità fino a che, giunto alla convinzione della più assoluta incapacità, non gli resterà, per affermarsi, che tentare « la prova del nulla », cioè la sistematica negazione di se stesso e di Dio. Ma a questo punto, smentendo presso a poco l'intero libro ma finalmente giustificandone il sottotitolo, Rochefort introduce una separazione dell'artista dall'uomo, sostenendo, per il secondo almeno,

¹ Daniel-Rops, *Où passent des anges*, Les écrits, Bruxelles 1942.

² B. Groethuysen, *A propos de Kafka* pp. 121-143 e *Phénoménologie de Kafka* pp. 145-159 in *Mythes et portraits*, Gallimard Paris 1947.

³ Daniel-Rops, op. cit., p. 108.

⁴ J. Carrive, cit. da R. Rochefort, *Kafka, ou l'irréductible espoir*, Julliard, Paris 1947.

⁵ P. Klossowski, Prefazione al *Journal intime*, Grasset, Paris 1945.

⁶ R. Rochefort, op. cit.

sulla base della serenità goduta nell'ultimo anno di vita, la possibilità di un acquietamento, di una resa al Dio che aveva fino allora così metodicamente negato.

Per autorevoli però che fossero gli uomini che lo avevano tenuto a battesimo, il vero fautore della fortuna di K. (intendendo per fortuna l'accesso ai salotti e alle terze pagine dei giornali, ma anche qualcosa di più) fu l'esistenzialismo. Il pensiero di Kierkegaard che con un atto di fede dava scacco alla ragione e realizzava la paradossale sintesi di immanenza e trascendenza, era stato già laicizzato in Germania negli anni dopo la prima guerra mondiale, sostituendo al rapporto con Dio l'apertura verso gli altri; e in questa forma la filosofia dell'esistenza era passata in Francia dove, un po' appiattita e molto volgarizzata, doveva conoscere la più rigogliosa e ibrida delle fioriture. E qui il suo incontro con K. era fatale, imposto quasi dall'analogia della loro posizione e del momento psicologico che aveva determinato il successo di entrambi. Ma se alcuni riconoscimenti dello stesso K.¹ e l'innegabile presenza nelle sue opere di situazioni che sembrano illustrare le fondamentali categorie dell'esistenzialismo (la finitudine umana, lo scacco finale, l'impotenza della ragione, l'universale malinteso) facilitano l'inserzione di K. nella generica tematica esistenzialistica, molto più difficile è stabilire a quale corrente egli appartenga: e intorno a questa attribuzione si accese subito la battaglia dei critici esistenzialisti. Al giudizio eminentemente politico di Sartre² che sottolinea l'attualità di K., prendendolo ad esempio di quella letteratura « engagée » che è a suo avviso la sola che valga, fanno riscontro studi come quelli di E. Mounier³, J. Wahl⁴, A. Camus⁵ che inquadrano più generalmente K. nella grande alternativa metafisica Dio-nulla. La presenza di elementi contrastanti nell'opera dello scrittore rende però molto difficile una precisa risposta. « C'est le destin et peut-être la grandeur de cette oeuvre que de tout offrir et de ne rien confirmer » osserva Camus⁶, il quale

¹ F. Kafka, *Tagebücher*, 21-8-1913.

² J. P. Sartre, *Qu'est ce que la littérature?* in *Situations II*, Paris 1948.

³ E. Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Denöel, Paris 1947.

⁴ J. Wahl, *Kafka et Kierkegaard* in *Petite histoire de l'existentialisme*, éd. Club Maintenant, 1947, pp. 92-131.

⁵ A. Camus, *L'espoir et l'absurde dans l'oeuvre de Franz Kafka*, in *Le mythe de Sisyphe*, Paris 1942.

⁶ A. Camus, op. cit., p. 189.

finisce tuttavia col porre K. tra quegli esistenzialisti, come Kierkegaard e Chestov, che, pur avendo la più esatta visione dell'assurdità dell'esistenza, traggono proprio da essa la prova di una realtà soprannaturale e, accettando umilmente l'assurdo, lo distruggono. Acceso dalla insensata speranza di raggiungere la Grazia, K. compie l'estremo tentativo di ritrovare Dio attraverso ciò che lo nega e gli toglie ogni grandezza morale, bontà, coerenza, ma solo per meglio gettarsi tra le sue braccia. « Nous ne classerons pas Kafka inclassable » sintetizza Mounier¹: tuttavia è proprio a lui che spetta il merito, se non di classificarlo, di proporre però quello che può dirsi senz'altro l'interrogativo fondamentale del problema, là dove osserva che K. ha spinto la passione per il mistero del mondo al punto in cui essa diventa impedimento a ogni seria realizzazione e sviluppa una specie di « impuissance de grande race ». Questo giudizio che trova conferma nei numerosissimi passi del Diario e delle lettere in cui K. si accusa appunto di impotenza, aridità dell'animo, freddo esercizio della ragione, propone una alternativa i cui termini sono, da un lato, l'espressione genuina di un'esperienza straziata quale esprime la corrente cristiana dell'esistenzialismo e, dall'altro, il narcisismo spirituale, l'esercizio letterario eccitante ma vuoto in cui questa esperienza è degenerata nell'opera di filosofi come Heidegger o Sartre, che giungono all'imperio dell'assurdo e del niente. È chiaro che qui non si tratta di una semplice classificazione, ma di un problema di base che investe tutti i termini della questione e, superando i temi strettamente filosofici, pone l'interrogativo su cui si dibatte l'intera critica: dobbiamo vedere in K. lo spirito che nega o l'instancabile assertore della speranza, al di là di ogni negativa esperienza? Hanno ragione i marxisti che lo condannano come pericoloso disfattista o i teologi che lo esaltano come annunciatore di un nuovo vangelo? La radice dei suoi incubi, delle sue oscure visioni affonda nell'ardente nostalgia del mistico o nasce piuttosto dal gioco di una intelligenza che gode dell'esercizio di se stessa? È a questa domanda che bisogna dare una risposta e il grande merito della critica esistenzialistica (al di là della sua facciata puramente mondana) e francese in genere è di averla posta per prima. Magny²

¹ E. Mounier, op. cit., p. 14.

² C. E. Magny, op. cit.

aveva già parlato dell'inevitabile « tricherie » dell'arte, cui nemmeno K. era sfuggito, e Blanchot¹ del malinteso universale di cui l'arte di K. sarebbe un'espressione così perfetta che « la vraie lecture reste impossible », ma per approfondire questa sottile ambiguità dello scrittore ceco il momento non era ancora venuto. Non solo mancava ogni altra testimonianza che non fosse quella di Brod, ma un naturale desiderio di credere e di sperare in quegli anni oscuri spinse a caricare il testo di un significato positivo che spesso non gli compete. Si consideri ad esempio l'interpretazione, sempre in chiave esistenzialistica, che Dauvin² dà del *Prozess*: Joseph K., che egli non esita a riconoscere come l'*alter ego* di K., è per lui l'uomo inautentico di Heidegger, legato a un'esistenza puramente esteriore, incapace di assumere il proprio destino fino a lasciarsi ammazzare come un cane. Ma questo non sarebbe che un volto dell'autore, l'altro, l'autentico K., essendo rappresentato invece dal sacerdote, tutto dedito alla ricerca di una legge superindividuale e eterna: tesi allettante, ma purtroppo non confermata dal romanzo e soprattutto non sufficiente a giustificare le enfatiche conclusioni di Dauvin, che sente la voce di K. farsi alla fine « joyeuse et optimiste » e vede i Diari accesi dalla « éblouissante lumière de la loi »! Una singolare mescolanza di giudizi positivi e negativi è invece nell'analisi di Carrouges che pubblica, sempre nel '48, due libri diversissimi: una monografia su K.³ e un poderoso volume di critica filosofica⁴ in cui ha ugualmente modo di occuparsi a più riprese di lui; nelle due interpretazioni, però, non tutto collima. La prima, infatti, tiene conto dei numerosi temi della biografia kafkiana (il lavoro, la famiglia, la malattia, il problema del sesso) e delle differenti chiavi che se ne possono trarre per la comprensione dell'opera, ma all'origine di ogni vicenda e espressione kafkiana vede qualcosa di metafisico: la coscienza di essere fuori dalla legge divina. La giusta prospettiva è dunque quella religiosa che, essendo assai varia nel colore confessionale, è caratterizzata da un eterno dubitare e vacillare. Ma il messaggio consolante che ci giunge dai suoi scritti è proprio che, nell'oscu-

¹ M. Blanchot, *La lecture de Kafka* in *L'Arche* n. 11, p. 109.

² R. Dauvin, *Le « Procès » de Kafka*, in « *Etudes germaniques* » 1 (1948), pp. 49-63.

³ M. Carrouges, *Kafka*, Labergerie Paris 1948.

⁴ M. Carrouges, *La mystique du surhomme*, Paris 1948.

rità che lo circonda e senza la guida di alcun dogma, K. è riuscito a vedere una piccolissima luce, un mondo spirituale lontano come una stella ma indistruttibile. Ben diversamente si esprime invece nell'altro libro, che è una ricchissima analisi dell'ateismo mistico in cui è sfociata gran parte della letteratura contemporanea nell'aberrante tentativo di sostituirsi alla religione e giungere a una nuova rivelazione che rimpiazza Dio con l'uomo stesso divinizzato, cioè col superuomo. In K. più che di antiteismo si tratta di cripto-teismo, di un silenzio carico di allusioni, ribelle e insieme conscio del fallimento dell'uomo prometeico, che muove verso il sovrumano per non giungere invece che al sottoumano, espresso nelle sue opere dalle umilianti metamorfosi. Questo nascondersi nell'animale o in qualsiasi altra forma non umana serve a crearsi un alibi dinanzi a Dio, a provargli che si era incatenati e quindi incapaci di agire, senza voler ammettere che ci si era incatenati da soli, abbandonandosi con diabolica rassegnazione al proprio destino, pur di sfuggire alla drammatica lotta con se stesso. Tutti i miti ambigui cui K. ricorre e tutte le allusioni a un'attesa carica di promesse non riescono a mascherare la vanità di questa attesa e la profonda incredulità poetica cui il suo spirito era giunto.

Forse perché non era intitolata a K., questa analisi così ampia, così seria e suggestiva insieme, sfuggì alla massa dei critici e giornalisti specializzati e non suscitò, almeno nell'ambito degli interpreti kafkiani, l'interesse che avrebbe meritato, così come senza seguito rimase l'esame dei valori formali, tentato da Carrouges nella monografia. K. infatti, continuava ad essere per i francesi un fatto essenzialmente affettivo. Accolto come denunciatore e profeta delle sciagure che incombevano sul mondo e insieme come messaggero di una speranza tanto più preziosa quanto più oscura, egli fu per circa un decennio il simbolo dell'uomo contemporaneo, lo specchio in cui si riconoscevano tutti gli ansiosi, i soli, i minacciati, e la fede che essi finivano con l'attribuirgli era la stessa fede che avrebbero desiderato per sé. Lentamente, però, si tornava alla normalità e, saziata la fame, placato l'odio, cessata la paura della morte e dell'arresto, fu più difficile ritrovarsi in quel suo mondo sinistro, e la sua arte prese a sembrare ora vagamente suggestiva ma sostanzialmente incomprensibile: « a perfect triumph of german art », come aveva già detto Denis

Saurat¹. Probabilmente, al quasi-silenzio della critica francese a partire dal '49 contribuì l'intervento massiccio della critica tedesca ripresasi dalla catastrofe nazionale, ma è certo che Sartre in questo caso aveva visto giusto e che ormai la funzione storica di K. in Francia poteva dirsi terminata. Gli studi che seguirono, infatti, non sono solo più radi, ma diversi nel tono, assai più commenti e assai meno apologie, tesi a una obbiettività che mette chiaramente in bilancio la demolizione di un mito o, meglio, di un duplice mito, perché, prima ancora di K., il « nuovo corso » colpisce l'amico Brod. Non si tratta in effetti di negare la grandezza dello scrittore, ma di riconoscerla al contrario nella sua vera luce, senza la superfetazione di una critica generosa ma troppo personale. Quella luce di speranza che era parsa appiglio sufficiente negli anni della più nera desolazione, viene giudicata ora troppo poca cosa per trasformarsi in messaggio e l'opera di K. viene identificata ben più col dubbio che con la fede: « une seule et vaste ellipse, indiquant Dieu dans le lointain et le refusant — ce Dieu qui ne peut être nommé en raison tout à la fois de sa grandeur et de son absence »².

La pubblicazione dei Diari e delle lettere³ ridestò per un breve momento l'interesse su K. ma, lungi dal risolverne l'enigma, offrì una conferma delle insormontabili antitesi del suo spirito, mentre l'implacabile autoaccusarsi dell'autore (di freddezza, di egoismo, d'indifferenza) rendeva assai problematico il tentativo di scagionare dagli stessi difetti i suoi eroi, con i quali egli così palesemente si identifica. « Même Brod, si soucieux de faire de Kafka un homme sans anomalie, reconnaît qu'il était parfois comme absent et comme mort » afferma Blanchot⁴ che, in una lunga dissertazione sull'esigenza più profonda dell'opera d'arte, conclude accusando K. di averla tradita, prima confondendola con la salvezza spirituale, poi addirittura usandola come mezzo per rag-

¹ D. Saurat, *Homage to Kafka* in « The Literary World », New York 1934.

² J. Starobinski, *Kafka et Dostojevski* in « Cahiers du Sud », 1950, p. 472.

³ F. Kafka, *Extraits des lettres à Milena* in « Les temps modernes », 1952; F. Kafka, *Journal*, traduit et présenté par M. Robert, Paris Grasset 1954.

⁴ M. Blanchot, *Kafka et l'exigence de l'œuvre* in « Critique » 1952, p. 203. Ancora più severo con Brod è J. Gabel (*Kafka, romancier de l'aliénation*, in « Critique » 9 (1953), pp. 949-960) che dichiara: « Il faut se méfier de Brod, grand écrivain... mais penseur moyen, dont il n'est pas du tout certain qu'il ait bien compris son génial et mystérieux ami » (pp. 953-54).

giungere questa. È un tradimento giustificabile in un tempo abbandonato dagli dèi quale è il nostro, ma K., così conscio di appartenere irrimediabilmente alla solitudine del deserto, così sensibile all'errore che costituisce ogni suo tentativo di avvicinarsi alla terra promessa che gli è preclusa, è turbato dalla coscienza di questa colpa e si punisce delle sue « idolatrie artistiche » vietandosi di portare a termine le opere, di pubblicarle, perfino di considerarsi un artista. Non la fusione dunque, ma la confusione (sua e nostra) è l'elemento fondamentale dell'opera di K., e anni di critica si concludono col riconoscimento della sua irriducibilità a un comune denominatore. « ... Nous sommes encore, en ce qui concerne l'interprétation et la compréhension de son oeuvre, en pleine discussion préliminaire ». Quanto giusta fosse questa osservazione di Tuverlin¹ in pieno 1953, dimostra il lavoro di J. Gabel² apparso lo stesso anno, che rovescia addirittura le posizioni tradizionali della critica francese. Non dello spirito, ma della sconfitta dello spirito rende testimonianza l'opera di K., del mostruoso processo di « reificazione », già da tempo in atto, che lentamente trasforma l'uomo in cosa. E se l'ebraismo resta la molla della sua arte, esso deve essere inteso tuttavia non come fede ma come primo elemento di alienazione che, rendendolo perennemente straniero (nella vita sociale come in quella del pensiero), gli permette, alleandosi al suo temperamento schizoide, di assumere lo scacco dell'umanità contemporanea o, per dirla con le sue stesse parole, tutta la negatività del nostro tempo.

Interessante è poi la previsione di un prossimo futuro: « Kafka reviendra inactuel. Seuls, des moments historiques exceptionnels peuvent permettre à une collectivité de supporter le poids d'une telle lucidité. Le moment de la libération, en 1944, en était un... Son oeuvre a été la catharsis d'une conscience collective tourmentée ». Ora che ciò è passato e che si ha fretta di dimenticare, K., il denunciante di tutte le alienazioni, dà fastidio a destra e a sinistra, così che « depuis quelque temps on parle beaucoup moins de Kafka »³. Se ne parlava infatti tanto poco che, dal '53, la critica francese non si è arricchita di un solo lavoro veramente

¹ J. Tuverlin, *Les derniers travaux sur Kafka* in « *Allemagne d'aujourd'hui* » 1953, p. 181.

² J. Gabel, op. cit.

³ J. Gabel, op. cit., p. 959.

degno di nota, fino al recentissimo libro di Maja Goth¹ che costituisce appunto la migliore conferma a quanto si è detto. Non soltanto, infatti, vien messo in evidenza il carattere soggettivo della critica francese e il peso determinante che la guerra ha avuto nell'interesse suscitato dal mondo spirituale di K., ma il movimento kafkiano viene considerato come definitivamente concluso con la pubblicazione degli scritti intimi, cioè col 1954. Il libro della Goth tira le somme di questo quasi trentennale movimento e, con la sua chiara suddivisione cronologica, con la precisa ricostruzione delle influenze e delle analogie, con la sua stessa accuratissima bibliografia, ha tutta l'aria di mettere il punto al capitolo già scritto delle fortune di K. in Francia.

Un'evoluzione parallela a quella francese subì la critica kafkiana in America, solo che al posto dell'esistenzialismo emerge qui, come fattore determinante di successo, la psicoanalisi. Allorché, infatti, nel '36, il nazismo proibì la pubblicazione delle opere complete di Kafka e i preziosi manoscritti furono da Brod fortunatamente trasportati oltre Atlantico, le teorie freudiane che, come moda intellettuale, avevano già fatto il loro tempo in Europa, conoscevano negli Stati Uniti una vera e propria rinascita, una fioritura così sorprendente che finirono col diventare non solo una « Ersatzreligion für unbefriedigte Intellektuelle »², ma un costume e un carattere dell'intera società americana. L'interpretazione dell'arte come compensazione di una sensualità insoddisfatta dominava, per restare nel solo campo della critica letteraria, il movimento allora imperante del « new criticism », cui certo non poteva sfuggire tutta quella parte dell'opera e della biografia di K. (eterna indecisione, complesso di inferiorità, rapporto col padre e con le donne) che testimonia di una psiche profondamente turbata. Intorno al motivo della « frustration » sorse tutta una letteratura, tra i cui rappresentanti ci limitiamo a citare F. J. Hoffman³ e, il più autorevole di tutti, Ch. Neider, dal celebre « *The frozen sea* »⁴ del '48 agli ultimi articoli pubblicati sulla « *Saturday*

¹ M. Goth, *Franz Kafka et les lettres françaises*, Paris Corti 1956.

² H. E. Holthausen, *Der unbehauste Mensch*, Piper Verlag, München, 1951 p. 141.

³ F. J. Hoffman, *Freudianism and the literary mind in Baton rouge* 1945.

⁴ Ch. Neider, *The frozen sea*, New York Oxford Univ. 1948.

review »¹, nei quali non solo insiste sullo stato di perenne ansietà nevrotica caratteristico del genio di K., ma non esita a definire noioso quel suo eterno «tastarsi la ferita per assicurarsi che sia lì». In effetti, la critica americana non conobbe quelle punte di entusiasmo a sfondo soprattutto mistico che contraddistinsero gran parte dei commenti scritti in Francia, né ebbe un carattere, sia pure *grosso modo*, unitario, rendendo al contrario giustizia alle più disparate tendenze e opinioni, come è del resto logico in un Paese così vasto e così vario nella sua popolazione e struttura. Accanto alla psicoanalisi bisogna dunque tener presente altre cause che contribuirono alla diffusione dell'opera di K., e, prima fra tutte, il sapore di attualità che il suo mondo di incubo, da molti rifiutato come inverosimile, acquistava nel raffronto con la sempre più tragica situazione politica europea. Ed è lecito pensare che non mancò di avere il suo peso il fatto che l'autore di quelle profetiche visioni fosse un ebreo, le cui sorelle morivano nei campi di concentramento nazisti e i cui amici e correligionari cercavano rifugio negli Stati Uniti. D'altro canto, la letteratura del tempo, dominata dall'enfasi sociale e dal metodo realistico, fu come affascinata da questa arte che pareva prendere come punto di partenza proprio l'inadeguatezza dell'empirico e del razionale e, simile ora alla fiaba ora al mito, si snodava in un atto di infinita ricerca e di esplorazione trascendente i limiti dell'esperienza. Le diversissime voci levatesi dunque intorno alla figura di K., furono raccolte nel '46 da A. Flores in un volume celebrativo intitolato «The Kafka Problem»², inteso a sottolineare che si trattava ancora di un problema, lontano dalla sua soluzione, ma già ricchissimo di dati e di possibilità di interpretazione. Oltre trentacinque sono infatti gli scrittori (i più bei nomi della letteratura e della critica mondiale)³, che rendono qui la loro testimonianza e, senza saperlo, formano un po' il viatico che accompagnerà K. nel suo viaggio di ritorno in patria. Negli anni che seguirono, infatti, ebbe inizio anche in America quel progressivo scemare dell'interesse per K. che si è già notato in Francia. Le ragioni sono simili (mutamento

¹ Ch. Neider, *Fear and-or Love* in «The Saturday Review», April 3, 1954. Ch. Neider, *Unloving son* in «The Saturday Review», Sept. 18, 1954.

² A. Flores, *The Kafka Problem, New Directions*, New York 1946.

³ Citiamo tra gli altri: Werfel, Schoeps, Vietta, Auden, Warren, Politzer, Camus, Daniel-Rops, Magny, Weidél, Groethuysen, Brod e due italiani: R. Poggioli e A. Spaini.

delle generali condizioni spirituali, crescente influsso tedesco, etc.) e simili le conseguenze, sia nel numero sempre minore di scritti che nel tono, che si fa distaccato e a volte addirittura irriverente, come nel caso di B. R. Redman che non esita a chiedersi: «what the devil is the fellow really saying after all?»¹. Ecco perché, benché l'America sia stata per K. il più felice trampolino di lancio, il discorso sulla letteratura kafkiana dell'ultimo decennio in questo Paese sarà molto breve. Non che essa ammutolisca di botto, naturalmente: si scrivono rassegne come fa Girard², lavori storico-letterari come Tedlock³ e Hubben⁴, o, come Scott⁵, ampie analisi dei valori formali e essenziali insieme; soprattutto, secondo una tendenza recente di cui si avrà modo di riparlare, si analizzano i singoli testi e per lo più le novelle, come fanno appunto Rubinstein⁶ e Albrecht⁷. In primo piano, però, restano i nomi già noti: Neider e H. Politzer, che fu con Brod il curatore della prima edizione delle opere e che tuttavia non esita oggi ad attribuire allo stesso Brod la responsabilità dello «Ur-Übel aller Kafka-Interpretation»⁸, consistente nella sua traduzione di ogni immagine poetica in chiave teologica, filosofica o psicologica, dimenticando invece che l'opera di K. è essenzialmente opera di letteratura. Il caso di Politzer, viennese emigrato al tempo di Hitler negli Stati Uniti e poi rimastovi, è inoltre sintomatico per la particolare situazione venutasi a creare nei rapporti culturali tra America e Germania. Avviene infatti che molti saggisti siano americani di residenza ma tedeschi di lingua e di origine, e che i loro libri vengano indifferentemente scritti in tedesco o in inglese e poi tradotti dall'autore stesso. Ciò vale, ad esempio, per G. Anders⁹ e per

¹ B. R. Redman, *This cruel cage-life* in «The Sat. Review», April 3, 1954, p. 26.

² R. Girard, *Franz Kafka et ses critiques*, in «Symposium», 7 (1953), pp. 34-44.

³ F. W. Tedlock, *Kafka's Imitation of «David Copperfield»* in «Comparat. Lit.», 7 (1955), pp. 52-60.

⁴ W. Hubben, *Four prophets of our destiny*, New York 1952.

⁵ N. A. Scott, *Rehearsals of discomposure, alienation and reconciliation in modern literature*, Columbia Univ. New York 1952.

⁶ W. Rubinstein, *Franz Kafka: a hunger artist* in «Monatshefte», Jan. 1952, pp. 13-19.

⁷ E. A. Albrecht, *Zur Entstehungsgeschichte von Kafkas Landarzt*, «Monatshefte» 46 (1954), pp. 202-212.

⁸ H. Politzer, *Problematik und Probleme der Kafka-Forschung*, «Monatshefte», 42 (1950), pp. 273-277.

⁹ G. Anders, *Kafka: Ritual without Religion* in «Commentary», 8 (1949): questo saggio contiene già il pensiero centrale del più vasto libro in tedesco.

N. Fürst¹ che, tuttavia, appartengono, per la risonanza che vi hanno trovato più ancora che per diritto di nascita, alla critica tedesca.

La stessa situazione si presenta, e forse ancor più accentuata, in Inghilterra, dove, negli anni che ci interessano, è praticamente impossibile scindere la letteratura kafkiana inglese da quella tedesca, sia perché quest'ultima ha acquistato una tale preminenza da imporsi a chiunque voglia tenersi al corrente delle posizioni raggiunte, sia nel senso sopra indicato di specifici casi personali, come si verifica appunto per i due più importanti saggi su K., quello di H. S. Reiss² e quello di E. Heller³. Analisi serie e ponderate, generalmente miranti a inserire K. in un preciso ambiente storico-culturale, di contro all'uso invalso, specie in altri Paesi, a considerarlo una meteora fuori del firmamento letterario, sono quelle di J. F. Parry⁴, D. Angus⁵ e soprattutto di P. Demetz⁶, autore tra l'altro di una rassegna delle fortune di K. in Inghilterra fino al '50⁷, cui si rinvia per particolari che esulano da questo rapido studio comparativo.

Completamente ai margini della critica europea e mondiale è rimasta invece quella italiana, ciò che è in gran parte il fatale riflesso di una situazione ben più generale della nostra cultura. Se si escludono rari esempi di buon giornalismo, quali principalmente gli articoli di Giorgio Zampa o Rodolfo Paoli⁸ e alcune interpretazioni con finalità troppo apertamente confessate, come

¹ N. Fürst, op. cit. Il libro fu messo a punto a Bloomington, Indiana, nel '55.

² H. S. Reiss, *Franz Kafka, eine Betrachtung seines Werkes*, Heidelberg 1952. Reiss è docente di lingua e letteratura tedesca all'Univ. di Londra.

³ E. Heller, *Enterbter Geist*, Suhrkamp Verlag 1954; titolo dell'opera originale: *The disinherited mind*, Cambridge 1952. Heller insegna letteratura tedesca alla University of Wales.

⁴ J. F. Parry, *Kafka and Gogol* in «German Life and Letters», Jan. 1953, pp. 941-45.

⁵ D. Angus, *Kafkas Metamorphosis and «the beauty and the beast tale»* in «The Journal of English and German Philology», Jan. 1954, pp. 69-71.

⁶ P. Demetz, *Kafka, Freud, Husserl; Probleme einer Generation* in «Zeitschr. für Religions- und Geistesgeschichte» 7, pp. 59-69.

⁷ P. Demetz, *Kafka in England* in «German Life and Letters» oct. 1950, pp. 21-30.

⁸ G. Zampa, vedi in particolare: «Il Mondo», 20 sett. '52 e 6 ott. '53. - R. Paoli, vedi: «La fiera letteraria», 5 marzo '50; *Sulle lettere a Milena* in «Annali delle facoltà di lettere, filosofia e magistero dell'Univ. di Cagliari», 1953 (II parte), pp. 91-100.

quelle religiose di Volpini¹ e Matteucci², ciò che resta della critica italiana dell'ultimo decennio è ben poco³. In realtà, anche quando accennò a diventare il nome di punta di circoli d'avanguardia, K. restò sostanzialmente un estraneo nella nostra cultura. Alla base di tutta la critica italiana è infatti una fondamentale e irriducibile diffidenza verso ogni forma d'arte che tenda a trasformarsi in speculazione filosofica o vagheggiamento metafisico e si esprima in nebulose, boreali allegorie, sempre bisognose di traduzione e sempre propizie ad alimentare il sospetto che l'autore non fosse, nello scriverle, molto meglio informato del perplesso lettore. Contro la «simbolomania» e l'azione raggelante delle allegorie in K. aveva già scritto G. Necco⁴ nel lontano '34, e feroce (ben oltre il lecito, in effetti) era stata la stroncatura di Papini⁵ a quello che aveva battezzato «il Castello della noia»; ma anche in analisi più recenti, più aperte alle influenze delle varie correnti spirituali europee e più sinceramente tese a comprendere, riaffiora questo atteggiamento che è, come osserva il Maione⁶, alla base della nostra estetica tradizionale, da Vico a De Sanctis e a Croce. Avvezzi a cercare nell'opera d'arte i valori pittorici, lirici, musicali, non possiamo non rimpiangere, egli dice, che elementi intellettualistici, insufficientemente espressi perché insufficientemente vissuti, soffochino quella vena di autentica grande poesia che K. scopre a tratti in brevi racconti o in rapidi squarci dei Diari. Non è tuttavia sempre e solo nel nome dell'estetica crociana (sulla quale ci sarebbe del resto molto da dire) che K. è stato giudicato in Italia; ma anche gli studi che rendono giustizia al contenuto morale, filosofico, religioso della sua arte e riconoscono in lui uno dei massimi esponenti del mondo spirituale d'oggi, si concludono generalmente col segno del dubbio. «La crisi della fede», è, ad esempio, il sottotitolo scelto da O. Navarro⁷ per il suo saggio del '49:

¹ V. Volpini, *Il senso del peccato in Kafka* in «Humanitas» 1 (1951), pp. 18-24.

² B. Matteucci, *Franz Kafka o l'allegoria del Vecchio Testamento* in «Vita e pensiero», marzo '52, pp. 157-164.

³ Tra gli scritti del periodo precedente ricordiamo la prefazione di A. Spain a *Il Processo* (Frassinelli 1953) e *America* (Einaudi 1945), quella di A. Rho a *Il messaggio dell'imperatore* (Frassinelli 1935) e l'articolo di R. Poggioli in *Pietre di paragone*, Firenze, Parenti, 1939.

⁴ G. Necco, *Il problema di Kafka o della simbolomania in Realismo e idealismo della moderna letteratura tedesca*, Laterza, Bari 1937.

⁵ G. Papini, *Il castello della noia* in «Il corriere della sera», 21-1-49.

⁶ I. Maione, *Franz Kafka*, Libreria scientifica editrice, Napoli 1952.

⁷ O. Navarro, *Kafka. La crisi della fede*, Taylor, Torino 1949.

di un'epoca cioè in cui lo scrittore boemo era salutato dalla maggior parte della critica europea come il messaggero di una nuova salvezza. Per Navarro egli rappresenta invece l'intellettuale isolato che, persa ormai la fede ma incapace di confessarlo, si aggrappa a una speranza assurda e si logora in un'incessante sterile analisi delle possibili eventualità, sottolineando col suo fallimento il crollo dello spirito umano. K. smascheratore, dunque, sulla scia di Kierkegaard, dell'insufficienza di una ragione diventata troppo sbrigativa e superba, che credeva di poter risolvere in un sistema logico il prezioso mistero della singola individualità: così lo vede anche Remo Cantoni¹ nello splendido saggio incluso nel suo volume sul pensatore danese. Solo che in K. l'accento cade, piuttosto che sulla grazia, sull'umiliazione dell'uomo accettante i decreti di una autorità che pur sente illogica e amorale. Il suo mondo è quello dove nessuno tiene la testa alta e dove non dall'umanesimo e dalla storia ma dal mistero e dall'intervento soprannaturale si attende la risoluzione della propria sorte. Posizione nichilistica, dunque, il cui lato positivo è però rappresentato dalla coraggiosa sincerità con cui viene descritta e dal valore di ammonimento che dobbiamo trarne. A questo saggio fondamentale vanno aggiunte le prefazioni scritte da Cantoni alla traduzione italiana dei « Diari » e delle « Lettere a Milena »². Completato dalla conoscenza di questi preziosi documenti, il giudizio su K., uomo umiliato, escluso, flagellatore di se stesso, non può che essere riconfermato, fino al riconoscimento che è impossibile seguirlo fino in fondo, superare la barriera dell'angoscia dietro la quale volontariamente finisce col trincerarsi. « Kafka è il testimone di ciò che il mondo non deve essere »: con questa affermazione che nel '54 è già condivisa da gran parte della critica mondiale, si può per il momento considerare conclusa l'indagine kafkiana in Italia³.

¹ R. Cantoni, *L'universo indecifrabile di Kafka* in *La coscienza inquieta*, Mondadori, 1949 (ampliamento della prefazione al « Castello », Mondadori '48), pp. 361-384.

² F. Kafka, *Diari*, vol. I e II, Mondadori 1953; F. Kafka, *Lettere a Milena*, Mondadori 1954.

³ Non crediamo che abbiano molto da aggiungere due recenti libri, opera di due donne: Giuditta Podestà, *Franz Kafka e i suoi fantasmi nell'itinerario senza meta*, Pacetti, Genova 1956 e Liliana Tedeschi Libera, *Il caso Kafka*, Rebellato, Padova 1958. Le tesi esposte non sono né particolarmente originali né molto chiare, mentre fastidiosissimo è, in tutt'e due i casi, il cumulo di errori di stampa e di inesattezze nelle citazioni.

Fu solo a guerra finita che la Germania scoprì K. o, meglio, che se lo ritrovò in casa, dono prezioso ma ambiguo del vincitore. In effetti, questo ebreo di lingua tedesca che, uscitone sconosciuto, tornava in Germania come uno dei più grandi poeti contemporanei, era per i più giovani un illustre ignoto (Walter Jens confesserà nel '51 di averlo sentito nominare solo quattro anni prima), ma costituiva per le generazioni responsabili un tacito e imbarazzante rimprovero. I primi saggi critici (breve commenti e generici ritratti ricalcati in massima parte sulla celebre biografia di Brod)¹ rappresentano, più che altro, una prova di buona volontà, un tentativo di mettersi al passo con l'estero, superando il recente rovinoso passato. Perché l'assillo segreto dei critici tedeschi in questa prima fase è in fondo uno solo: ricercare nella visione poetica di chi li ha preceduti i misteriosi segni premonitori della sciagura che ha così radicalmente distrutto il loro mondo di ieri, intuendo, forse per la prima volta, che essa andava già da tempo preparandosi, altro non essendo che il fatale esplodere di una situazione spirituale già tesa all'estremo. E, in questa ricerca, inaspettatamente scoprirono che l'esser stati più d'ogni altro vicini al nulla poteva tramutarsi in vantaggio, in una amara ma preziosa supremazia su chi, avendo meno rischiato, non comprendeva come essi il valore della posta in gioco e l'entità della minaccia. Nessuna critica letteraria seppe, come quella tedesca, trasformarsi nell'autocritica di tutto un popolo, nella precisa volontà di denunciare i propri mali per liberarsene e riacquistare il diritto a credere nella Germania « als geistige Möglichkeit »². Nascono da questo stato d'animo saggi come quelli di M. von Brück³, W. Muschg⁴, H. E. Holthusen⁵, che nell'opera di K. vedono evocata, con assoluta verità e disperazione, la catastrofe dello spirito e la colpa metafisica dell'uomo d'oggi. Per diversa che ne sia l'impostazione, il punto centrale dei tre lavori è sempre la progressiva secolarizzazione dello spirito umano che, rinnegato Dio, ha finito col diventare schiavo delle cose, perdendo il meglio di sé

¹ Tra gli altri: O. Basil, *Umriss von Franz Kafka*, in « Wort und Tat », 1946-47, pp. 99-103; W. Kraft, *Das Ehepaar* in « Die Wandlung », Heidelberg 2 (1949).

² H. E. Holthusen, op. cit. p. 138.

³ M. v. Brück, *Versuch über Kafka*, in « Die Gegenwart » 7-8 (1948).

⁴ W. Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, Bern 1948.

⁵ H. E. Holthusen, op. cit.

e lo stesso diritto alla libertà. In queste interpretazioni si è ben lontani dalle «*éblouissantes lumières de la foi*», ma si raccoglie un monito a vegliare che presuppone tuttavia una lontana possibilità di salvezza. Ed è grazie a questa speranza, non limitata al singolo ma estesa a tutta quella parte di umanità che era reduce dalla più terribile «*reductio ad nihilum*» della storia, che, nello stesso momento in cui il compito di K. si esauriva negli altri paesi (i paesi dei vincitori), si affermava invece la sua importanza in Germania.

Inoltre, mentre la Francia, accogliendo K. nel periodo *entre deux guerres*, si era genericamente lasciata prendere al laccio delle suggestioni metafisiche, la Germania, rileggendolo in ben altre condizioni storiche e spirituali, riconobbe presto il pericolo di una troppo facile etichetta religiosa, che finiva con l'accettare per fede molte cose che erano insulto alla ragione. Non è qui il luogo di parlare del tanto celebrato «*miracolo*» della rinascita germanica, ma è chiaro che essa si andava effettuando nelle Università non meno che nelle officine e che il riconquistato benessere e il crescente prestigio internazionale, sgombrando gli animi da quel senso di inferiorità di cui si è parlato, crearono le premesse indispensabili per una indagine più serena e più obbiettiva nel riesame di quelle immagini che erano parse così convincenti nei giorni della bufera.

Una clamorosa dimostrazione di questo più disincantato indirizzo offrì nel '51 il libro di G. Anders, *Kafka: pro und contra*¹, che ritrovava nell'arte di K. non solo tutti i tratti di quella religiosità senza religione che, da Goethe in poi, domina la storia dello spirito tedesco fino a fare dell'ateismo stesso un fenomeno religioso, ma anche i segni di un ritualismo senza rituale (mostruosa espressione di un agnosticismo che ha la sua origine nell'impotenza e il suo complemento nell'accettazione di ogni compromesso) e del più radicale «*sacrificium intellectus*», pur di risolvere la disperata situazione dell'eterno escluso. L'esame dei valori stilistici di K. si arricchiva con lo studio di Anders di intelligenti osservazioni, ma la condanna del suo atteggiamento religioso, morale e politico (K. veniva addirittura visto come un precursore del fascismo) significava poco meno che il rovescia-

¹ München 1951.

mento delle più tradizionali posizioni critiche. In realtà, il saggio di Anders non era recentissimo (si trattava della rielaborazione di una conferenza tenuta a Parigi nel lontano '34 e di un breve lavoro portato a termine a New York nel '46), ma esso ebbe in Germania tutto il sapore della novità e dello scandalo e non mancò di influenzare notevolmente la critica che gli seguì.

Prova ne sia, che il libro di Reiss¹, posteriore di un anno ma concepito nelle sue grandi linee secondo i vecchi schemi brodiani, parve subito sorpassato, nonostante notevoli pregi di obbiettività e di analisi. Non che il giudizio negativo di Anders si fosse subitaneamente sostituito a quello positivo dell'amico fraterno di K. (non mancarono, al contrario, dissensi e proteste), ma esso aveva indubbiamente aperto nuove prospettive e indicato un modo di leggere K. che non fosse necessariamente in chiave religioso-apologetica. Questo nuovo atteggiamento è facilmente riscontrabile negli scritti degli anni che vanno dal 1951 al '54 (i più fecondi, forse, per la critica kafkiana), ma si esprime in maniere diverse, riconducibili *grosso modo* a due direttive generali: alcuni critici continuano a cercare la chiave di una interpretazione filosofico-religiosa delle opere di K., pur non temendo di dover concludere l'indagine con segno negativo; altri invece analizzano essenzialmente le forme e i modi usati dallo scrittore, partendo dal presupposto che occorra innanzi tutto penetrare a fondo la lettera, prima di ricercare il senso di un suo eventuale messaggio. Il più moderato tra gli esponenti del primo gruppo è W. Grenzmann², il più radicale E. Heller³; e la loro diversa interpretazione non è limitata al caso Kafka ma estesa a tutta la letteratura contemporanea europea. Mentre infatti Grenzmann, muovendo dalla coscienza cristiana che è alla base del suo giudizio, è fiducioso in un risveglio spirituale che permetta di superare la situazione del nulla e vede in K. (accettando in definitiva la tesi di Brod e ancor più di Schoeps) la migliore espressione di questo stato di attesa, Heller si riaccosta a Anders e sente la parola di K. non come verbo di luce ma di tenebre, eco fedele della maledizione che incombe sul mondo d'oggi. K. sarebbe, cioè, come già Nietzsche e Rilke, un esponente di quella paradossale religiosità negativa che è il

¹ H. S. Reiss, *op. cit.*

² W. Grenzmann, *Dichtung und Glaube*, Bonn 1952, II Auflage.

³ E. Heller, *op. cit.*

retaggio della nostra epoca decristianizzata, con la sola differenza che negli altri due si compie il tentativo di rinnovare e reinterpretare quei concetti e quelle esperienze che la morte di Dio ha privato di ogni realtà, mentre K. si limita a rappresentare, con tutta l'efficacia della sua estrema sensibilità e del suo intelletto creatore, il mondo di dannazione eterna in cui ci muoviamo. Né il finale delle sue opere (*Castello*, *America*) lascia adito alla speranza, poiché non alla redenzione, come sostiene la critica religiosa, si deve la tregua, ma solo alla stanchezza: così come, ci narra K., accadde a Prometeo quando di lui si stancarono gli dèi, le aquile, la ferita stessa. Tra i poli opposti di questi due giudizi si muovono le più varie interpretazioni: alcune di una sobrietà ammirevole, come il limpido studio di Bernt von Heiseler¹ sulla religiosità ebraica che, scevra di fantasticherie, realistica e immediata, dà all'opera di K. una profondità che solo i coraggiosi possono comprendere; altre di una arbitrarietà davvero sorprendente. Due filosofi, Volkmann-Schluck e Max Bense (quest'ultimo passato alla filosofia dalla matematica), costituiscono gli esempi più significativi di una esegesi tanto personale quanto oscura. Il primo² elabora in formule quasi indecifrabili una sua definizione della coscienza come eterna riflessibilità cui si oppone, sola possibilità di salvezza, l'accettazione della legge e della giustizia divina secondo la religione ebraica; l'altro³ sceglie K. ad illuminare il concetto, da lui coniato, di « Literaturmetaphysik ». Entrambi si esprimono in un linguaggio tutt'altro che agevole, nè temono di risalire ai più lontani pensatori del passato, il che, nel caso di Bense, si traduce in una valanga di nomi (da Galilei a Husserl, da Cartesio a Heidegger, da Newton a Bergson) con relative citazioni, opportuni commenti e confronto finale con K. Il quale non trae molti vantaggi da questo metodo, né dall'essere incluso nella prospettiva della ontologia fondamentale heideggeriana contrapposta all'ontologia classica come il mondo delle possibilità a quello delle realtà: e se anche molte osservazioni sono indubbiamente interessanti, discutibile è l'assunto centrale del libro, secondo il

¹ B. v. Heiseler, *Ahnung und Aussage*, Bertelsmann Verlag 1952, pp. 436-40.

² K. H. Volkmann-Schluck, *Bewusstsein und Dasein in Kafkas Prozess* in « Die neue Rundschau » 62, 1 (1951), pp. 38-48.

³ M. Bense, *Die Theorie Kafkas*, Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin 1932.

quale scrittori come Kafka Proust o Joyce pongono la letteratura al servizio della filosofia, scegliendo a oggetto delle loro opere il problema dell'essere così come esso è sentito dalla metafisica contemporanea.

Più sinceramente e più obbiettivamente preoccupato di rintracciare il motivo centrale dell'arte di K., che egli identifica con la ricerca della verità, è W. Emrich¹. Ammesso che questa verità è sconosciuta e inconoscibile in un mondo che, come quello attuale, ha tutto oggettivato in formule di possesso e tutto razionalizzato in una serie di rapporti logici, l'aspetto positivo della implacabile denuncia kafkiana sta nell'incitamento, nonostante tutto, a lottare, meditare, provare, per raggiungere quel « punto archimedeo » fuori di noi, anzi *contro* di noi, dal quale il mondo ci apparirà finalmente nella sua luce più vera e le nostre stesse colpe, spontaneamente riconosciute, ci faranno liberi e responsabili.

Quanto a metodologia, questi lavori si muovono generalmente nella migliore tradizione tedesca, applicando i principi di quella « Geistesgeschichte » che da anni impera incontrastata. Essi, inoltre, riflettono quella particolare diffidenza e irritazione verso i valori puramente estetici che, come fa osservare Kayser², erano seguite al culto di Rilke e George e spingevano, per reazione, a valorizzare nella poesia proprio e solo il suo contenuto ideologico.

A partire dal dopoguerra, tuttavia, si fece strada in Germania il metodo francese delle interpretazioni singole, introdotto da Emil Staiger e dai collaboratori della sua rivista « Trivium »³. Già nel 1950 G. Müller⁴ richiamava l'attenzione su questo fenomeno, che doveva accentuarsi poi al punto da suscitare, appena sei anni dopo, il grido di allarme di W. Muschg⁵.

Come è noto, questo sistema interpretativo si basa quasi unicamente sulla lettura umile ma straordinariamente attenta del

¹ W. Emrich, *Franz Kafka in Deutsche Liter. im XX Jahrhundert*, Rothe, Heidelberg '54, p. 230-248.

² W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, in « Dte. Vierteljahrsschr. » 28, 4, Sonderdruck 1955, pp. 5-35.

³ Vedi ad es. la breve nota firmata E. L. *Franz Kafka: Gibs auf!* in « Trivium » 9 (1951): il tema filosofico (il non-essente caccia l'essente) non viene definito aprioristicamente, ma dedotto dal rapporto formale che K. crea tra presente, passato e futuro.

⁴ G. Müller, *Ueber das Zeitgerüst des Erzählens*, in « Dte. Viertelj. für Litw. u. Geistesg. » 1 (1950).

⁵ W. Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Francke Bern 1956.

testo e, restituendo alla letteratura tutta la sua autonomia, considera le altre scienze (storia, filosofia, sociologia, etc.) come elementi capaci sì di illuminare l'opera d'arte in alcuni suoi particolari, ma sempre in funzione accessoria e subordinata. Prescindendo dunque dai risultati pratici, che restano affidati all'intuito, al gusto e alla capacità di penetrazione del critico e, come tali, possono essere molto vari, questo tipo di letteratura mette particolarmente in risalto i dati per così dire tecnici dell'opera d'arte, trascurati per lo più dal metodo storico. È quanto fanno, appunto, i rappresentanti di quella seconda corrente critica di cui si è parlato sopra e il cui iniziatore può essere considerato F. Beissner che nel '51 pronunciava e l'anno dopo dava alle stampe una conferenza dal titolo *Der Erzähler Franz Kafka*¹. Titolo programmatico, poiché l'assunto di Beissner è appunto la « scoperta » di K. artista e poeta epico, rimasto completamente nascosto dalle sovrastrutture di quei critici che, secondo la sua espressione, non hanno ancora compreso come nessuna « Weltanschauung », per complessa che sia, possa creare un solo sonetto. Il risultato della sua indagine è duplice: da un lato il riconoscimento dell'arte somma di K. che riesce a far rivivere l'autentico stile epico in un mondo che ha perduto quella unitarietà di prospettiva che ne era condizione prima; dall'altro l'implacabile condanna dei suoi interpreti in chiave filosofica o religiosa: Schoeps, Volkmann-Schluck, Anders e soprattutto Brod, che viene per la prima volta attaccato non solo come biografo ma anche come correttore e ordinatore dei manoscritti. Non fu il solo dispiacere del genere che Brod fu costretto a subire, perché poco dopo H. Uyttersprot doveva rincarare la dose, dimostrando, sulla base di una semplice ma inconfutabile logica, che era errata anche la disposizione dei capitoli nei romanzi, ciò che mutava l'intero orientamento delle opere. Con i suoi due saggi², e particolarmente col primo, Uyttersprot offre un magnifico esempio di quanto lontano possa portare il metodo della « explication des textes », se applicato insieme con sensibilità e con rigore scientifico, poiché egli giunge infatti, sulla semplice scorta del testo analizzato in ogni minimo particolare nel

¹ F. Beissner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Kohlhammer, Stuttgart 1952.

² H. Uyttersprot, *Zur Struktur von Kafkas «Der Prozess»*, Marcel Didier, Bruxelles 1953.

—, *Zur Struktur von Kafkas Romanen*, Marcel Didier, Bruxelles 1954.

contenuto e nella forma, a sfatare molte leggende e prima di ogni altra quella di un K. autore oscuro e frammentario, laddove egli è, innanzi tutto e ben più che « homo religiosus », un artista lucido e esigente. Letterario ma non privo di spunti filosofici e teologici è lo studio di C. Heselhaus¹ che, ampiamente esemplificando con *Ein Landarzt* e *Die Verwandlung*, conia per le novelle kafkiane il fortunato termine di « anti-fiabe »: favole, cioè, in cui il meraviglioso non viene accettato, ma, al contrario, smascherato nella sua assurdità e immoralità, ciò che impedisce il miracolo della salvezza finale. Allo stesso modo, altri racconti, che meglio meritano il nome di parabole, illustrano una legge che resta inattuata ma viene tuttavia affermata come esistente e realizzabile per colui che fortemente lo voglia.

Via via che perdeva la sua aureola di poeta esoterico per acquistare le proporzioni di un normale, anche se interessantissimo, fenomeno artistico, K. entrava a far parte sempre più spesso di quelle raccolte di saggi con cui molti critici, seguendo appunto il più recente metodo interpretativo, cercavano di penetrare l'arte dei grandi scrittori contemporanei. J. Pfeiffer², già autore di fortunate interpretazioni di celebri liriche, applica il suo sistema di analisi letteraria al racconto *Eine Kleine Frau* e solo dopo aver messo in luce i caratteri e le astuzie dello stile, ne rileva lo sfondo metafisico, non senza esprimere il dubbio che, nel rivestire di una determinata immagine il senso nascosto, K. si abbandoni al piacere fine a se stesso della rappresentazione. L'anno dopo O. Janke includerà K. nei suoi studi sui prosatori tedeschi³, premettendo all'esame di due suoi brani l'ormai rituale affermazione che di un poeta non è il significato religioso che conta, bensì il valore artistico: sarà però solo nel '54 che questa tesi troverà la sua formulazione più decisa nella critica di Fritz Martini⁴. Due sono infatti i criteri informatori del suo ponderoso volume di saggi: che la poesia è innanzi tutto un fenomeno linguistico e che, grazie appunto ai risultati raggiunti nei mezzi d'espressione, la letteratura tedesca moderna non è soltanto l'eco di una crisi ma, al con-

¹ C. Heselhaus, *Kafkas Erzählformen* in « Dte. Viertelj. für Litw. u. Geistesg. » 3 (1953), pp. 353-376.

² J. Pfeiffer, *Wege zur Erzählkunst*, Wittig, Hamburg 1953.

³ O. Janke, *Kunst und Reichtum deutscher Prosa*, Piper Verlag München 1954.

⁴ F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Klett, Stuttgart 1954, pp. 287-335.



trario e lungi dalle catastrofiche affermazioni di molti studiosi, la prova dell'esistenza di nuove e forti energie creatrici.

Di K., Martini riporta un brano di *Das Schloss*, sottolineandone la prospettiva unitaria che non lascia posto a motivazioni religiose, empiriche o psicologiche che siano, ma s'impone con la ripetizione monomane di un'unica situazione di base: l'inutilità di ogni azione intrapresa dall'eroe. Alla ascetica severità di questa scelta corrisponde la classica povertà di uno stile che è soltanto prosa, avendo rinunciato a tutto ciò che è lirico o metaforico e a ogni commento per non lasciar parlare che il gesto, l'immagine. L'incomprensibile resta infatti incomprensibile e ogni tentativo di sollevarne il velo è assurdo nei riguardi di un autore che, come K., ha voluto scrivere proprio il dramma e la farsa insieme di un razionalismo che si logora in un impotente esercizio di sé.

Per notevoli che siano le singole osservazioni su K., l'interesse del libro sta tuttavia principalmente nella sua impostazione generale, nella citazione di Benn che serve da battuta introduttiva (« Stil ist der Wahrheit überlegen »...), nella polemica con quei critici che, basando il loro giudizio su considerazioni d'ordine morale più che estetico, traggono dallo stato attuale della letteratura tedesca motivo di sconforto se non di disperazione. *Die Zerstörung der deutschen Literatur* è infatti il titolo dell'ultimo libro di Walter Muschg¹: segno che, tornando sui problemi che già lo spinsero a scrivere la sua *Tragische Literaturgeschichte*, non ne ha tratto ragione di grandi speranze. Il crollo della letteratura tedesca nel '33 è per lui un evento spirituale di incalcolabile portata, perché segnò la fine della società borghese e dell'ideale artistico che essa aveva alimentato. Oggi il « Glasperlenspiel » dell'estetismo è finito, la bellezza fine a se stessa non incanta più nessuno, il concetto dell'arte come valore assoluto al di là del bene e del male è definitivamente superato e sostituito dall'idea di una poesia che sia responsabilità, azione morale, religione. La caducità di poeti pur prestigiosi come Benn, sta nella loro povertà morale, così come la grandezza di K. è tutta nel suo rifiuto dell'arte, per farsi soltanto eco dell'immenso dolore degli uomini. Muschg rappresenta dunque, perfino negli esempi citati, una posizione spirituale antitetica a quella di Martini e appunto nel contrasto tra queste due cor-

¹ W. Muschg, op. cit.

renti di pensiero (che costituisce la nota forse più interessante dei recentissimi studi letterari in Germania) si iscrivono le ultime battute dell'indagine kafkiana.

Al metodo diretto s'ispirano due lavori tesi a precisare l'essenza e l'evoluzione della novella tedesca: i libri di Benno von Wiese¹ e di Fritz Lockemann². Se però il primo offre con la sua analisi del *Hungerkünstler* un ottimo esempio di staigeriana « Kunst der Interpretation », deducendo il valore parabolico dei personaggi esclusivamente dalle loro parole e dai loro gesti, Lockemann sembra piuttosto voler piegare la sua fuggevole rassegna di cinque fra le più celebri novelle kafkiane a sostegno della particolare tesi cui s'informa tutto il libro. Avendo in base ad essa caratterizzato la funzione della novella come conservazione dell'ordine in un mondo in disfacimento e come atteggiamento antinovellistico il lasciare invece prevalere il caos, egli vede, idealmente tornando alle posizioni di Brod e Tauber³, trionfare in K. il primo elemento; benché infatti la potenza ordinatrice divina appaia incomprensibile e caotica, essa è interiormente accettata dal suo eroe che, una volta svegliato alla giustizia, anela al trionfo di quello stesso tribunale che emetterà la sua condanna.

Un singolarissimo metodo di lettura è poi quello seguito da N. Fürst⁴, che si propone di svelare il senso nascosto delle parabole kafkiane cominciando a leggerle dalla fine, dove comunemente si cela la spiegazione. Applicando questo sistema (ma non ci sarebbe giunto anche diversamente?) scopre nell'arte di K. un'intellettualistica, ironica, decadente opera di trasposizione allegorica dei problemi che occuparono la sua vita: il dubbio religioso irrisolto in *Das Schloss*, la paura della malattia e della morte nel *Prozess*, la distruzione dell'umano ad opera della moderna civiltà in *Amerika*, il difficile rapporto con la poesia in numerose novelle come *Josephine*, *Hungerkünstler*, *Eine kleine Frau*. Dubbi sono alcuni accostamenti di idee e soprattutto di nomi cui Fürst si lascia troppo facilmente

¹ B. v. Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Bagel, Düsseldorf 1956, pp. 325-342.

² F. Lockemann, *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*, Hueber, München 1957, pp. 357-363.

³ H. Tauber, *Franz Kafka*, Zürich-New York 1941.

⁴ N. Fürst, op. cit.

andare¹, categorico il giudizio restrittivo su un'arte che è frutto di una onnipresente intelligenza e di una suprema maestria, ma manca di quella superba, tirannica evidenza che è propria della vera e grande poesia. Muovendo dunque da considerazioni estetiche e stilistiche, Fürst giunge a posizioni assai vicine a quelle di C. Hohoff² che si scaglia, come Muschg, contro l'eresia dell'arte gratuita e assoluta, e quindi contro il tragico equivoco che esalta in K. proprio quei valori negativi che egli voleva distrutti: mancanza di vitalità, di amore, di fede, di morale, della stessa capacità a raggiungere la vera arte, legato come è a uno stile astratto, disorganizzato, impoetico.

Interessante è constatare che analoghe osservazioni fa H. Pongs nella seconda edizione, ampliata e modificata, del suo *Im Umbruch der Zeit*³, protestando contro il parallelo, comunemente accettato, tra K. e Kleist, K. e Stifter. Vittima di queste sue critiche è Beissner, che viene tacciato di « philologische Sicht-Verengung »⁴, ma gli strali del suo arco sono riservati essenzialmente a Brod, a Schoeps⁵ e a tutti gli interpreti in chiave religiosa, i quali non vedono quanto ambigua sia in K. la stessa trascendenza. Ambivalenza è infatti il retaggio del nostro tempo che in lui si esprime, perdita irreparabile della goethiana « Einfalt », in cambio di un eterno spirito di contraddizione, di una diabolica capacità d'ironizzare su ogni valore e sul senso stesso della nostra esistenza.

« Der Name Kafka wird zum Grenzzeichen, an dem sich die Geister scheiden »⁶: questa constatazione di Pongs in polemica con commentatori di diverso parere sarà dunque il solo frutto di dieci anni di studi kafkiani? Un primo progresso è, intanto, nel fatto che molto si è sfrondata della leggenda Kafka e che dal mito si è passati alla storia, dall'evocazione alla ricostruzione, dal

¹ Il nome di Sordini significherebbe « sordo » o « mitigatore »; Titorelli sarebbe « Tintor » cioè « pittore »; i tre incontri dell'ostessa con Klamm simboleggiano i tre fondatori del protestantesimo etc.

² C. Hohoff, *Geist und Ursprung*, Ehrenwirth Verlag München, s. d., pp. 12-18.

³ H. Pongs, *Im Umbruch der Zeit*, Göttinger Verlagsanstalt 1956 II Auflage, pp. 66-86

⁴ H. Pongs, op. cit., p. 85.

⁵ H. J. Schoeps, *Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas* in « Die neue Rundschau » 62, 1 (1951), pp. 21-37. La tesi ebraica di Schoeps è tuttavia tra le più interessanti, riconoscendo in K. le tracce di una fede dimenticata, ma presente come la perenne colpevole coscienza di una dimenticanza.

⁶ H. Pongs, op. cit., p. 83.

ricordo al documento. Ma se quindici anni fa il mondo reale era troppo simile a quello fittizio di K. per non ricercarvi che se stesso, perché stupire se il mondo d'oggi vede riflessi sulla magica superficie della sua arte i propri dubbi e le proprie contraddizioni, il risentimento del passato e le speranze per l'avvenire? Per un giudizio concorde e definitivo bisognerà forse attendere di aver raggiunto una più giusta distanza, o forse, e più probabilmente, questa univocità di voti non si avrà mai e ogni epoca, ogni generazione, continuerà a vedere in K. ciò che essa ha più fortemente sentito, desiderato, sofferto. Che ciò non suoni limitazione! Essere il limpido specchio dell'animo umano: quale riconoscimento maggiore a un artista che chiedeva solo di essere « accecato dalla verità? ».

ANNA MARIA DELL'AGLI

AMBIENTE E FIGURE ITALIANE VISTE DAL GOETHE

Una nota molto umana della dimora del Goethe in Italia, ed in particolare a Roma, è il suo interesse all'ambiente in cui visse così a lungo, ed a persone ancora viventi o già passate alla storia. Ci appare qui un Goethe notevolmente diverso da quello, alquanto stilizzato, di chi vuol verificare nei monumenti della classicità le sue vedute estetiche; ci appare un Goethe che vive nel presente e nell'ambiente in cui ebbe a trovarsi per quasi due anni, e che non solo sentì la vita del popolo (« ein grosses, unwillkürliches Dasein », come scrive da Venezia), ma anche quella delle classi più elevate ed il loro modo di fare e di trattare. E tutto ciò che formava questo ambiente lo interessava. Tuttavia anche al di fuori di questo ambiente egli guardò in generale con simpatia all'Italia ed agli uomini ed alle cose nostre. Al Manzoni per esempio guardò con rispetto ed ammirazione, il che vuol dire molto per il Goethe e per il Manzoni, e lesse con ammirazione ed interesse le opere del nostro grande lombardo, in particolare il suo immortale romanzo. Il Cellini, un « fiorentino spirito bizzarro », lo attirò tanto da indurlo a tradurne la *Vita*. Dall'Alighieri si sentì invece spiritualmente tanto lontano che si potrebbe parlare di avversione. « Modergrün aus Dantes Hölle/bannet fern von eurem Kreis... » si legge negli *Sprüche in Reimen*; e in una recensione dello scritto del dott. Weber (*Die elegischen Dichter der Hellenen*) egli spiega il pessimismo moraleggiante di Teognide con la sua condizione di esule, ed afferma che anche l'Inferno dantesco si può spiegare soltanto come reazione di uno spirito amareggiato.

Ma ecco cosa che può sembrare strana rispetto a una *Weltanschauung* così lontana dalla sua: il Goethe prende in viva simpatia Filippo Neri, *der humoristische Heilige*, come egli stesso lo definisce, e si compiace di rappresentare ai suoi compatriotti una umanità così diversa dalla sua. E non ne parla soltanto di passaggio, nel giorno a lui consacrato nella liturgia, il 26 maggio

1787, ma gli dedica anche un lungo studio, apparso nel giugno del 1829, mentre nello stesso anno se ne occupa in una *Allgemeine Betrachtung* che si può trovare nel vol. XXXII della edizione di Weimar. È sempre l'ambiente in cui il Neri aveva operato per tanti anni della sua lunga vita (1515-1595) quello che desta l'interesse del poeta, il quale si appoggia appunto ad una biografia contenuta in « Teste scelte », del pittore ed incisore romano Domenico Fidanza.

Senonché, mentre nella citata *Betrachtung* egli parte da considerazioni generali e da una posizione in certo modo preconstituita, ed ama vedere nel Neri un assertore di libertà di fronte al Papato, nello studio a lui dedicato 'ex professo' ce lo mostra da punti di vista assai più personali ed umani. Nel presentarlo come paladino di libertà di pensiero il Goethe si richiama evidentemente alla Riforma ed al suo capo, che non sembrano tuttavia godere sempre del suo favore¹. Qui il suo punto di vista si avvicina notevolmente alla tendenza degli studiosi protestanti, i quali, come il Sabatier per S. Francesco d'Assisi, amano vedere in alcuni Santi degli eretici, mentre l'opinione ortodossa ritiene, ed in alcuni casi con la conferma dei fatti posteriori, che essi, ove si fossero staccati dalla Chiesa, sarebbero inariditi come rami staccati dal tronco. Il Goethe ammette del resto che al Neri non fu possibile uscirne perché la sua azione si svolgeva nel campo del sentimento e della fantasia, in cui il dominio della Chiesa era pressoché assoluto. Anche il rifiuto del cappello cardinalizio, che la tradizione accompagna col getto in aria della berretta di prete e con le parole: « Paradiso! Paradiso! », è dal Goethe interpretato come un atto di ribellione al tentativo di asservimento alle gerarchie ecclesiastiche. E tuttavia tutta la vita precedente del Neri, anche come, col suo biografo, la vede il Goethe, fa apparire questo episodio piuttosto come una gioiosa disistima degli onori mondani, nello

¹ Accanto ad esaltazioni della Riforma e di Lutero, che invero sanno alquanto di ufficialità, come l'affermazione che alla Riforma si debba la libertà di coscienza di cui godeva l'Europa, sta una annotazione nel « Tagebuch », in data 26 novembre 1826: « Sleidans Geschichte der Reformation », auf die ich zufällig aufmerksam geworden. Trauriger Anblick grenzenloser Verwirrung. Irrtum gegen Irrtum kämpfend, Eigennutz mit Eigennutz, das Wahre hie und da nur aufsteufend ». Ed a proposito di una disegnata celebrazione della Riforma egli dice di considerarla come un avvenimento che spezzò l'unità dei tedeschi per lunghi anni (v. nella « J. A. », XXXVII, 86).

spirito del Poverello di Assisi¹. Il Goethe, richiamando espressioni schilleriane, attribuisce poi al Neri quella « Anmut und Würde » che ispirava rispetto e gli conferiva insieme « attrattiva », espressa « in questa bella parola italiana », che il poeta sembra quasi assaporare. È una presentazione senza dubbio dettata da quella generale simpatia per tutte le cose italiane, a cominciare dalla « geliebte Sprache », che egli incontrò, oramai dominante, a Rovereto. I tratti che, sulla scorta del Fidanza, il Goethe riferisce della vita del Neri sono caratteristici appunto di una santità ilare insieme e profonda. Visita alle sette chiese, da lui istituite; opere di 'misericordia corporale'; libere riunioni all'aperto sull'amena collina di S. Onofrio, dove una bella epigrafe lo dice « fatto ai fanciulli fanciullo », in collaborazione con gli amici musicisti Animuccia e Palestrina, riunioni alle quali chiunque poteva intervenire e da cui poteva ritirarsi a piacere. E di passaggio diremo che, se « nascita di cose è natura di cose », così può spiegarsi, da questi inizi, il fatto che i membri della Congregazione dell'Oratorio, dal Neri fondata, ed approvata dalla Curia nel 1775, facciano il solo voto di castità e non pure quelli di povertà e di obbedienza, comuni agli altri ordini². Qui vogliamo ricordare che il Goethe, a proposito di musica, richiama di nuovo Lutero, che la considerava come un ottimo mezzo pedagogico. Tali convegni pare si tenessero ancora a Roma, la domenica, al tempo di Goethe.

Nel 1777, due anni dopo approvata la sua regola, il Neri si trasferì nella così detta Chiesa Nuova (perché allora appunto restaurata), in S. Maria in Vallicella, in quello che è ora il Corso V. E. Ma, come non pochi dei suoi compagni, il Neri, e ciò fino ai trentasei anni, non aveva ancora ricevuto gli ordini, sì che

¹ S. Francesco di Sales, spirito pieno di equilibrio e di inalterabile dolcezza, ebbe a dire in una simile occasione che se il cappello cardinalizio fosse stato distante da lui non più di due passi, egli non si sarebbe mosso per prenderlo.

² Della « Congregazione dell'Oratorio », i cui membri si denominano appunto Oratoriani, han fatto parte eminenti personalità, come il Gratry e come i convertiti del « movimento di Oxford », patrocinato dal cardinale Desiderato Mercier, Primate del Belgio, nelle lunghe conferenze di Malines (Mecheln), di cui il Mercier era arcivescovo. Esso ebbe per conseguenza la conversione di singoli, come i cardinali Newmann e Manning ed il teologo Federico Guglielmo Faber, dell'Oratorio di Londra, delicato, se pur prolisso scrittore.

l'amministrazione dei Sacramenti e la celebrazione del Sacrificio erano compito di pochi di essi, già sacerdoti. Ora, e ciò il Goethe attribuisce « ad autorevoli suggerimenti », egli accede al sacerdozio, passando, continua il Goethe, alla diretta dipendenza della Gerarchia. Ed anche qui vien fatto di osservare che questo appare conseguenza naturale della vita menata fin'allora dal Neri. Tuttavia è vero che egli conservò anche adesso un atteggiamento libero e personale verso la Curia, favorito dalla circostanza che ebbe a vivere sotto ben quindici pontefici, da Leone X, sotto cui nacque, a Clemente VIII. Ed è pur vero che egli osava rivolgersi ad essi talvolta in termini assai poco rispettosi, per non dire impertinenti¹. Ora però, e lo ammette il Goethe stesso, la partecipazione ai sacri misteri produce nella vita del Neri una trasformazione profonda, preannuncio di santità. E tuttavia (ed è una ammissione importante) egli conserva la chiara e pacata intelligenza delle cose del mondo: due lati della sua figura apparentemente contraddittori.

Ma ecco il Goethe ritornare alle sue tendenze protestantiche ed introdurre una interpretazione psicologica positivista dei fatti. Le massime di S. Bernardo: « spernere mundum, spernere neminem, spernere seipsum, spernere se sperni », sono assunte in proprio dal Neri; ma come possono coesistere con la natura volitiva ed imperiosa di lui? Ecco. Gli uomini superiori non si assoggettano a simili massime, dice il Goethe, se non per sfuggire alla sottomissione coatta che il mondo imporrebbe loro senza meno più tardi. È una tesi che ricorda in certo qual modo le considerazioni che il Nietzsche fa intorno ai Greci ed a Socrate in *Morgenröte, Versuch*

¹ In un promemoria mandato dal Neri a Clemente VIII, riportato dal Goethe, il Neri riferisce di visite di cardinali da lui ricevute, uno dei quali gli aveva parlato assai bene del Papa, « molto più del conveniente »; e prosegue: « Voi siete Papa e dovrete essere l'umiltà in persona ». Lamenta poi che, mentre il Signore medesimo viene spesso a visitarlo nel Sacramento, il Papa non lo faccia mai, e continua: « Vostra Santità potrebbe ben venire qualche volta nella nostra chiesa. Gesù Cristo è Dio e Uomo, e pure mi fa visite frequenti, mentre Vostra Santità è soltanto uomo, pur se nato da uomo pio ed onesto, mentre Gesù è Figlio di Dio Padre. La madre di Vostra Santità è Donna Agnesina, una signora molto timorata di Dio, ma la Madre di Gesù è la Vergine delle Vergini ». E gli raccomanda in termini perentori di fare il suo volere (di Filippo) a proposito di una certa monacazione, ricordando che « è cosa buona se un Papa mantiene la sua parola ». Conchiude tuttavia con le espressioni della più grande umiltà e reverenza.

*einer Selbstkritik*¹. Quale sia il carattere di questa interpretazione del Goethe, che sembra distruggere, o almeno attenuar grandemente quello che egli è venuto dicendo, non è dato dire con assoluta certezza. Ma non sembra che la simpatia evidente e la comprensione di lui pel Neri ne debba uscire sminuita o addirittura annullata: essa resta una visione che i tedeschi direbbero « bejahend ». I fatti cui il Goethe si richiama avvengono probabilmente nel subcosciente, e ciò può essere avvenuto anche pel Neri.

Ma passiamo ad altro argomento. A Napoli il Goethe, accanto alla strenua difesa dei cosiddetti fannulloni, di cui si dilunga a spiegare la psicologia, si interessa ad una nobile figura di gentiluomo e di studioso: Gaetano Filangieri. Questo incontro è ricordato da una lapide sulla facciata del palazzo Arianiello al Largo di questo nome (il Filangieri era principe di Arianiello in Irpinia) ed anche qui la presentazione goethiana è di viva simpatia. Il Filangieri era autore, fra altre opere, di una *Scienza della legislazione*, ed il Goethe ce lo presenta come « uno di quei rispettabili giovani (morì a trentasei anni!) che si occupano della felicità e di una lodevole libertà degli uomini », ed insieme come « soldato, cavaliere ed uomo di mondo », il quale divideva i timori di un intervento di Giuseppe II nelle cose d'Italia, reso più facile per essere egli germano della regina di Napoli, Maria Carolina. « Das Bild eines Despoten, wenn es auch nur in der Luft schwebt, ist edlen Menschen schon fürchterlich », osserva qui il Goethe. La conversazione col Filangieri gli dà occasione di ricordare anche G. B. Vico e Cesare Beccaria. Il Vico viene da lui paragonato a Hamann e considerato quasi come un profeta sibillino, come gli dovette apparire dalla fuggevolissima conoscenza che ne fece in tale occasione.

Ma c'è poi un'altra figura molto diversa, benché strettamente imparentata col Filangieri, che egli ci ha presentata in maniera spiritosa, come gli dettava il soggetto: Teresa Filangieri, sorella di Gaetano, moglie del vecchio principe di Satriano, Filippo Fieschi Ravaschieri, e che morì demente. Ce ne fa una vivacissima descrizione in occasione di un pranzo cui il Goethe fu invitato in casa

¹ In questo scritto il Nietzsche si pone il problema del rapporto che v'è fra la asserita « serenità » dei Greci e la loro tragedia, ed insinua, sia per essi che per Socrate, che ci sia sotto un segreto, e cioè che tanto la serenità dei Greci che la dialettica socratica siano la veste di un pessimismo di fondo.

sua, al quale partecipò anche il Filangieri. Questi aveva sposato una tedesca, venuta a Napoli come istituttrice alla corte reale, la contessa Carolina Frenzel di Presburgo (oggi Bratislava), con la quale il Goethe fu più tardi in corrispondenza dopo il ritorno in Germania. La sorella del Filangieri ci appare come una originale, piuttosto sfacciata, ma divertentissima, che prende in giro un pò tutti, a cominciar dal fratello, ma in particolare alcuni pazientissimi ecclesiastici, fra i quali pare vi fosse l'abate di Montecassino; mentre è tutta protezione e premure per il Goethe, che evidentemente il suo demone le faceva apparire simpatico. La scena, gustosissima, si legge nella « *Italienische Reise* », sotto la data del 12 marzo 1787. Nemmeno i lavori giuridici cui si dedicava il fratello trovano grazia presso di lei, ed a proposito delle leggi che si venivano promulgando consule Tanucci, ella auspica che, « fatte le leggi, si trovi l'inganno », che solo può facilitar la vita sotto l'impero di quelle. Così, folleggiante ed impertinente, il Goethe ci presenta questa donna.

E questa bizzarra figura ne richiama un'altra, e questa volta in Sicilia. Durante il suo soggiorno a Palermo il Goethe descrive lungamente lo strano castello del principe di Pallagonia, Don Francesco Ferdinando Gravina Alliata, la cui costruzione, cominciata nel 1775, non era a quel tempo ancora finita, come, dice il Goethe, è proprio di simili stravaganze. Nell'accingersi a questo compito ingrato il Goethe osserva con la consueta coscienziosa attenzione che chi è costretto a descrivere l'assurdo si trova sempre a disagio, perché esso è « un nulla che vuol passare per qualche cosa » (« ein Nichts, das für etwas gelten will »). E foggia addirittura l'aggettivo *pallagonisch*, che applica a queste e ad altre simiglianti stranezze. Ed aggiunge un'altra osservazione interessante: che tanto le cose più stolte che quelle più eccellenti non derivano né da un solo uomo né da una sola epoca, ma hanno, a guardarci bene, un albero genealogico. Ma ecco che egli incontra il suo soggetto per le strade di Palermo, vedendo così esaudito un suo desiderio. Lo strano personaggio, che uno dei presenti gli indica, incede lento e solenne sulla sporcizia (« über den Mist »), nel mezzo della strada, vestito cortigianescamente, decoroso e tranquillo, mentre dei cursori (che ricordano certe usanze ancora in corso nella nostra Napoli passano continuamente di qua e di là dalla strada, fermando i passanti, perché diano il loro obolo per la liberazione

degli schiavi di Barberia, mentre il principe, che è il presidente di quest'opera, seguita a camminare imperterrito, incipriato e vestito di seta, col cappello sotto il braccio, lo spadino al fianco, e le scarpe a fibbia, seguito dagli sguardi di tutti. E quando il Goethe fa osservare ad un commerciante lì presente che cotesto originale avrebbe fatto meglio ad impiegare nella sua opera il danaro speso nella costruzione del suo pazzesco castello si sente rispondere che « noi siamo fatti così: diamo volentieri il nostro danaro per le nostre pazzie, ma per le opere buone vogliamo che siano gli altri a darlo ». Con questa osservazione intelligente e spiritosa si chiude la narrazione di cotesto gustoso episodio. E con essa concludremo anche noi il nostro breve *excursus*, non senza aggiungere che il Goethe si ricorda di questo strano tipo e del suo castello (dove le linee verticali ed orizzontali, egli dice, sono costantemente evitate, e dove tutto sembra sul punto di precipitare) a proposito della recensione di un componimento poetico dal titolo *Athenor* nella *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, nel leggere il quale egli « riesce a superar le vertigini » richiamando appunto il ricordo di cotesto personaggio e del suo bizzarro palazzo.

NICOLA DE RUGGIERO

I PROBLEMI ESTERNI DEL HELIAND

Nessun'opera letteraria, di mia saputa, ha così solitario e monumentale spicco come il *Heliand* sullo sfondo deserto della storia sassone. Improvviso, sorprendente, esso sembra quasi contrapporre il lento ma ampio giro della sua eloquenza al silenzio compatto della tradizione. Ignoti infatti a Tacito, per la prima volta ricordati da Tolomeo sulla fine del II secolo, discendenti da navigatori-pirati, precursori dei Vichinghi, già molto attivi sullo scorcio del III secolo dalle coste del Mare del Nord fino alla Bretagna e alla Loira, in seguito formanti con altre tribù (Westfalî, Angrarî, Ostfalî, Nordalbingi, ecc.) una popolazione stanziata tra l'Elba e il Reno fino al Harz, i Sassoni rappresentano una delle poche genti tedesche e germaniche che, per quel che ci è noto, non tramandarono un patrimonio di canti e di leggende (a formare infatti il concetto di una tradizione poetica non basta la testimonianza di Paolo Diacono a proposito di Alboino, né i detti magici e i canti funebri, che piuttosto rientrano nel folklore. Quanto alla famosa saga di Wieland, nessuno oggi più crede a un'invenzione sassone)¹.

Guerrieri di razza e in più, come dice Einhard, il biografo di Carlomagno, « per natura selvaggi e pagani, senza leggi né vincoli »², essi si espansero in progressive conquiste fino a confinare a Nord con i Frisoni e i Danesi, a oriente con gli Slavi, a sud e a ovest con le popolazioni franche: ma né con queste né con gli altri coltivarono rapporti di buon vicinato, anzi (ci assicura sempre Einhard) di continuo mossero rapine e stragi e incendi. Come sa ognuno, contro costoro Carlomagno condusse quella campagna « sine mora » che lo storico definì quale « la più sanguinosa e pertinace di tutte le guerre »: iniziata infatti da Worms nell'anno 772,

¹ Cfr. J. De Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, Berlin 1941, I p. 55. Ad es. A. Heusler (*Heliand, Liedstil und Epenstil*, in « Zs. f. d. Altertum », 57, 1920) supponeva, nella Sassonia del sec. IX, non solo la presenza di canti eroici ma anche la fioritura di saghe, come quella di Wieland, p. 3 sg.

² *Vita Caroli*, cap. VII.

essa, tra spedizioni e tregue, capitolazioni e sanguinose rivolte (e queste, capitanate da uomini come Widukind e Abbio, impegnarono a fondo l'Imperatore, per ridursi infine allo stillicidio di una guerriglia cui parteciparono Danesi e Slavi), durò all'incirca fino all'805¹: ben 33 anni. E la conseguenza fu che, dopo l'immenso sangue versato e le successive deportazioni in massa, ben pochi residui sassoni sopravvissero sull'antico territorio che, sconvolto e distrutto nei centri vitali, dovette solo lentamente risorgere ad opera non tanto dell'amministrazione imperiale quanto delle missioni religiose e dell'attività dei nuovi conventi. E certo fu un'opera difficile: se infatti dubbio — benché assai probabile — permane il fatto che Carlomagno fin dall'inizio, cioè dalla spedizione del 772, abbia avuto il programma della conversione dei Sassoni, certo è invece che la precedente missione anglosassone completamente fallì presso di loro: a differenza dell'Assia e della Turingia, che rapidamente furono cristianizzate e inserite nell'organizzazione episcopale della Germania meridionale e centrale compiuta dall'anglosassone San Bonifacio (Winfred), la Sassonia non si piegò alla nuova religione se non dopo lotte mortali e crudeli rappresaglie. Willehad, il primo vescovo sassone, fu consacrato nel 788; solo tre anni prima si era convertito il capo westfale Widukind. E non si creda che tale conversione significasse, come presso altre genti germaniche, l'automatica accettazione del cristianesimo da parte del popolo: è infatti storicamente accertato che furono i nobili, cioè la casta dirigente, a piegarsi per primi ai Franchi e alla loro religione. Dopo il battesimo di Widukind la guerra continuò per altri venti anni; la grande insurrezione del 782 partì dal popolo basso².

L'attività missionaria, iniziando da un anno zero, appare pertanto di una sorprendente, straordinaria intensità e ampiezza (tale, cioè, non solo da imporre il capovolgimento di valori della nuova religione ma da creare le premesse culturali indispensabili per la vita di complessi fenomeni letterari) se, appena dopo due generazioni dalla fine della guerra, la Sassonia, ancora distrutta e deserta (si abbia presente che la fondazione dei conventi, a eccezione di Werden sulla Ruhr, Corvey e pochi altri, ebbe inizio dopo

¹ Sulle date dell'803 e 805 cfr. K. Brandi, *Karls des Grossen Sachsenkrieg*, in «Niedersächs. Jahrb. f. Landesgesch.», 10 (1933), p. 47.

² Cfr. K. Brandi, art. cit., p. 41.

la metà del secolo IX)¹, poté portare alla ribalta della storia due uomini che il cristianesimo vissero ed espressero come pochi altri nella coeva Germania: il monaco Gottschalk e il poeta del *Heliand*.

Quest'ultimo, che fu certo anche monaco ma di cui nulla sappiamo, compose, a evidente scopo di propaganda religiosa, un poema che, per ampiezza di mole, non ha l'uguale nelle letterature antico-germaniche: con i suoi 5983 versi tramandati (ma i codici sono mancanti della fine) esso supera quasi del doppio l'anglosassone *Beowulf*. Si direbbe che esso voglia da solo, e d'un tratto, colmare e la carenza di una tradizione poetica, oltre che letteraria, e il vuoto di un presente spirituale e umano. Si tratta di una *Messiade* o *Cristiade* (il titolo *Heliand*, dato dal primo editore I. A. Schmeller nel 1830², significa «Salvatore»), che propriamente vuole essere una «armonia evangelica», ossia un coordinamento e interpretazione dei quattro Evangelii. Il poema si fonda infatti non sulla *Vulgata* ma sulla *Harmonia evangeliorum* («Diatessaron») dell'apologeta siriano Taziano, il cui adattamento latino, scoperto nel sesto secolo da Vittore vescovo di Capua, giunse anche al maggior centro culturale tedesco dell'epoca, l'Abbazia benedettina di Fulda nell'Assia, fondata nel 744 da S. Bonifacio. E Rabano Mauro (Hraban, 784-856), il prediletto e famoso — ricordato anche da Dante — discepolo di Alcuino a Tours e poi dall'822 abate di Fulda, aveva, forse tra gli anni 832-835, promosso della *Harmonia* di Taziano la versione tedesca, cioè in dialetto francone-renano, partecipando a un diffuso movimento popolareggiante medievale che volentieri sostituiva il racconto unificato della vita di Gesù al testo dei quattro canonici. Al valore storico-culturale, oltre che religioso, di questa opera in quello stesso scorcio del secolo IX aggiunse poi ulteriore evidenza e significato il *Liber evangeliorum* (anche una *Messiade* in dialetto francone-renano) di Otfrid, che, monaco nell'Abbazia di Weissenburg in Alsazia, era stato a Fulda, insieme a Walahfrid Strabo e altri, allievo del grande maestro Rabano: e fu quindi buon conoscitore del libro dell'apologeta siriano.

Il *Heliand* ci è principalmente tramandato da due codici, dei

¹ Cfr. H. Wiedemann, *Die Sachsenbekehrung*, in «Missionwissensch. Studien», 5 (1923) p. 121.

² *Heliand. Poema saxonicum seculi noni*.

quali il più antico è M, cioè il Monacense (dal 1804 appartiene alla Biblioteca Statale di Monaco), scoperto nel 1794 dall'abate Gérard Gley nella biblioteca del Duomo di Bamberg e risalente all'850, ovvero, come vuole ora il Drögereit «intorno al 900»¹. Privo di alcuni fogli, tra cui quello del Prologo, esso presenta ampia lacuna alla fine, che resta così, per un manco anche del secondo manoscritto, indeterminata; la sua grafia, notevolmente normalizzata, ossia tendente ad una specie di purismo antico-sassone, rivela un dialetto basso-tedesco (ma non senza tracce alto-tedesche), che la critica filologica più recente identificherebbe con l'ostfalico, mentre la sua redazione, malgrado il probabile intervento di più amanuensi², indica lo *scriptorium* del convento di Werden sulla Ruhr (a sud di Essen, in Westfalia), donde proverrebbe anche l'archetipo³ (il che tuttavia poco lascerebbe inferire circa la lingua dell'originale, i monaci essendo delle più diverse regioni).

Il secondo e più completo manoscritto è C, ossia il Cottonianus Caligula A VII del British Museum di Londra, proveniente dalla biblioteca di Sir Robert Cotton, che lo tenne per un testo antico-danese (il codice fu per primo letto e parzialmente trascritto dall'umanista olandese Franciscus Junius, morto nel 1677, che pure aveva provveduto a pubblicare i cosiddetti poemi caedmoniani); esso risale alla seconda metà del secolo IX⁴, ed è redatto, come già opinava il Sievers⁵, da una mano anglosassone nello scrittoio di Winchester, o, più probabilmente, di Canterbury; e il suo dialetto, cui si frammischiano anche forme anglosassoni, è un sassone antico reso vario da numerose tracce franconi e frisoni specie nel vocalismo, che pertanto notevolmente diverge da quello piuttosto normalizzato di M. In realtà, più che di dialetto sarebbe il caso di parlare di una vera mistura dialettale; e tuttavia, malgrado le differenze, entrambi i codici M e C sembrano risalire a un modello comune (*MC) che, oltre ai numerosi errori che ritornano in quelli, possedeva anche la lacuna dell'em-

¹ R. Drögereit, *Werden und der Heliand*, Essen 1951, pp. 50, 99.

² Cfr. B. Bischoff, in «Anz. f. d. Altertum», 66 (1952) p. 10.

³ Cfr. F. Holthausen, *Altsächsisches Elementarbuch*, Heidelberg 1921, § 26, Anmerkung.

⁴ Cfr. R. Priebsch, *The Heliand manuscript Cotton Caligula A VII in the British Museum*, Oxford 1925, p. 11.

⁵ E. Sievers, *Heliand*, Halle-Berlin 1935, p. XV.

stichio del v. 4264. (Se poi codesto codice rappresentasse l'archetipo o meno, non è dato sapere con certezza).

Al C si avvicina graficamente (non nel rapporto di modello a copia ma di appartenenza a uno stesso ramo genealogico) P, che è il cosiddetto frammento di Praga, già presso la biblioteca dell'Università di Praga e oggi a Berlino, scoperto nella rilegatura di un libro stampato nel 1592 a Rostock e pubblicato dal Lambel nel 1881¹. Esso contiene solamente 47 versi (958b-1006), ma, essendo sicuramente il manoscritto più antico (il Drögereit lo pone «piuttosto dopo che prima dell'850»)², assume notevole valore per la critica testuale. Il luogo di origine sembra essere la Sassonia orientale.

Anche V, ossia il frammento contenuto nel Codice Vaticano della Biblioteca Palatina (cod. Pal. lat. 1447), proveniente da Magonza ma scritto da un sassone nel territorio di Magdeburg e, secondo il Drögereit, databile intorno all'870, presenta varietà grafiche che lo avvicinano a P e quindi a C (ma si noti: differenze e concordanze che uniscono più strettamente tra loro P e V che con M e C; per cui si potrebbe anche supporre un archetipo rappresentato da *PV). Scoperto da K. Zangemeister nel 1894 e da lui pubblicato nello stesso anno insieme al Braune³, esso contiene 78 versi (1279-1357) che, forse provenendo da una tradizione indipendente (si nota un dialetto fortemente intinto di frisonismi), avrebbero, secondo il Baesecke che diverge da Steinger⁴, una grande importanza, superiore anche a quella di P. Ma in quello stesso manoscritto Vaticano Zangemeister rinvenne altri numerosi versi in dialetto sassone antico frammischiato a elementi franco-renani (esattamente 337), diversi nel contenuto⁵ ma rappresentanti il frammento di un poema parafrasante il racconto biblico della *Genesi*: versi

¹ H. Lambel, *Ein neuentdecktes Blatt einer Heliandhandschrift*, in «Sitzungsberichte der Wiener Akad. der Wissenschaften», Phil.-hist. Klasse, 97 (1881) 613.

² Op. cit., p. 52.

³ K. Zangemeister, W. Braune, *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung aus der Bibliotheca Palatina*, in «Neue Heidelberger Jahrbücher», 4 (1894) p. 205 sgg.

⁴ G. Baesecke, *Fulda und die altsächsischen Bibeleyen*, in «Niederd. Mitteilungen» 4 (Lund-Kopenhagen 1948) p. 6; H. Steinger, *Die Sprache des Heliand*, in «Niederd. Jahrb.», 1925, p. 7 e passim.

⁵ Essi trattano i seguenti argomenti: I. Discorso di Adamo (vv. 1-26) II. Caino (vv. 27-150), III. Distruzione di Sodoma (vv. 151-337).

che la recente critica linguistica e stilistica ritiene di autore sicuramente diverso dal poeta del *Heliand*. Dal punto di vista grafico essi presentano forme che, non accusando la varietà e le caratteristiche che distinguono, *grosso modo*, il gruppo C P V, si avvicinano a quelle di M. Da qui anche la possibilità — ma teorica e fluida — di ravvisare in codesti codici una duplice tradizione (le cosiddette tradizioni *io* — o francone — e *ia* — o frisona [sassone]¹ —, cioè le due forme grafiche presenti nei manoscritti in luogo del germanico **eu*: e *io* domina in C M P V, e pure nella *Genesi* — e quindi nell'archetipo —, mentre *ia*, quasi assente in C P V, appare nella *Genesi* e in grado minore in M); e questo, per la difficoltà di valutare tali tradizioni, non facilita, anzi ulteriormente complica l'arduo problema relativo all'originale e all'archetipo e al modello (vale a dire, all'albero genealogico dei codici), e quindi alla lingua e, in definitiva, alla patria dell'autore del *Heliand*.²

Ne è specchio eloquente la diversità di opinioni che, nella assoluta assenza di dati oggettivi, divide i principali filologi e specialisti: i quali, nell'ansia della scoperta, passano da una località situata nell'estrema regione sud-orientale della Sassonia ad altra collocata nel centro, ovvero al nord, o a dirittura, in posizione opposta, cioè sud-occidentale. Studiosi ad esempio come la Lasch e il Frings³, ampliando e approfondendo il materiale dell'atlante linguistico elaborato dal Wrede e sfruttato poi dalla Geffcken⁴, indovano, sulla base degli anglo-frisonismi, la patria del poeta nella regione del Merseburg-Halberstadt, cioè dall'Elba al Harz, ove si sarebbe parlato ingevone (nome, risalente a Tacito, con cui si distingue la lingua originaria dei Germani del Mare del Nord, rappresentati dai Sassoni, da quella istevone, cioè delle popolazioni stanziato sul Reno, e dalla erminone, che era dei Germani dell'Elba). Alla costa occidentale del Holstein (Nordalbingen:

¹ Si veda ora sul problema C. Cordes, *Zur Frage der altsächsischen Mundarten*, in «Zs. f. Mundartforsch.», 1956, 1, pp. 6, 67 e passim.

² Di un perduto codice con poesie bibliche, esistente a Magonza dal secolo IX, si possiede sicura notizia; del *Monotessaron* di Lutero si dirà più avanti.

³ A. Lasch, *Vom Werden und Wesen des Mittelniederdeutschen*, in «Niederd. Jahrb.», 51 (1925) p. 59; id., *Die altsächsischen Psalmenfragmente: Niederdeutsche Studien*, in «Borchling-Festschrift», 1932, p. 235; Th. Frings, *Germania Romana*, Halle 1932, p. 226.

⁴ G. Geffcken, *Der Wortschatz des Heliand und seine Bedeutung für die Heimatfrage*, Marburg 1912.

località del Vescovato di Amburgo) e poi a dirittura al convento di Corbie nella Normandia aveva pensato, ma per ragioni meno linguistiche che oggettive, Jostes¹, mentre lo Schröder, poi continuato dal Wolff², vedeva nel poeta un Sassone orientale, discendente dai Cheruschi (appartenenti a popolazioni erminoni), che risiedevano tra la Weser e la Leine, a nord-ovest del Harz, e parlavano ostfalico.

Anche per il Wrede il poeta del *Heliand* non era un «Vollblutsachsen»³, ma abitava nei territori, etnologicamente misti, situati nel Friesenfeld, a Nord della Unstrut e della Saale, e quindi aperti all'influsso alto-tedesco; invece precisamente per Magdeburg sull'Elba si batte la Bretschneider⁴, che del Wrede continua a suo modo le ricerche e le vedute. Per il convento di Corvey sulla Weser o per Paderborn o per Münster (cui già pensava W. Grimm) o per Utrecht sono invece propensi altri⁵, e per ragioni non soltanto linguistiche; il Baesecke, appoggiandosi anche al Metzenthin, ritorna ora piuttosto alle coste del Mare del Nord, ma spostandosi verso il cosiddetto vallo danese di Itzehoe, ove il poeta del *Heliand* sarebbe stato educato nell'ambiente della missione di Anskar e di Authert⁶. Anche, e in modo particolare, il convento di Fulda nell'Assia, e cioè in territorio non sassone, è considerato da numerosi studiosi (tra cui i citati Lasch, Frings, Baesecke, Wolff, ecc.) come il centro cul-

¹ F. Jostes, *Saxonica*, in «Zs. f. d. Altertum», 40, p. 160 sgg.; id., *Die Heimat des Heliand*, in «Forschungen und Funde», Münster 1912, Bd. 3, Heft 4.

² E. Schröder, *Urkundenstudien eines Germanisten*, in «Mitteilungen des Inst. f. oesterreichische Geschichtsforsch.», 20 (1899) p. 9; id., *Sachsen und Cherusker*, in «Niedersächs. Jahrb. f. Landesgesch.», 10 (1933) p. 9; L. Wolff, *Die Stellung des Altsächsischen*, in «Zs. f. d. Altertum», 71 (1934) p. 129 sgg.

³ F. Wrede, *Die Heimat der altsächsischen Bibeldichtung*, in «Zs. f. d. Altertum», 43 (1899) p. 340.

⁴ A. Bretschneider, *Die Heliandheimat und ihre sprachgeschichtliche Entwicklung*, Marburg 1934, p. 315 sgg. Su quest'opera si veda J. Dal, in «Norsk Tidsskrift f. Sprogvidenskap», 7 (1937) p. 406 sgg.; G. Baesecke, in «Niederd. Jahrb.», 60-61, p. 198 sg.; E. Rooth, *Saxonica*, Lund 1949, p. 137 sg., ecc.

⁵ F. Kauffmann, in «Germania», 37 (1892) p. 368 sgg.; O. Basler, in *Verfasserlexikon*, hg. v. W. Stammler, II, 1936, p. 381; M. Hejne, in «Zs. f. d. Phil.», 1, p. 288 sgg.; H. Jellinghaus, in «Niederd. Jahrb.», 15 (1899) p. 61 sgg.; R. Heinrichs, *Der Heliand und Haymo von Halberstadt*, 1916.

⁶ *Fulda und die altsächs. Bibeleyen*, cit., pp. 31, 36; E. C. Metzenthin, *Die Heimat der Adressaten des Heliand*, in «Journ. of Engl. and Germ. Phil.», 21, pp. 191 sgg., 457 sgg.

turale-linguistico più propizio al formarsi di una lingua e di una poesia teologicamente colta come quella del *Heliand*; il convento infine di Werden sulla Ruhr (ove parlavasi westfalico e donde, come sopra accennato, proverrebbe M), già considerato patria del poema dal suo primo editore Schmeller e poi dal Kögel e dal Holthausen e, di recente, su ricerche di geografia lessicologica, anche dal Krogmann¹, è nuovamente proposto ora, in base a indagini paleografiche, dal Drögereit²: tuttavia tale proposta non è stata accettata da Bischoff, Foerste, Cordes³, ecc.

Gli è che la difficoltà principale offerta dal complesso problema consiste nel fatto che, mancando nell'età del *Heliand* qualsiasi tradizione scritta in Sassonia, si dovette per l'occasione improvvisare un sistema grafico; e se è pensabile, anche contro la testimonianza di P V C, che un tale sistema fosse, almeno fino a un certo grado, unitariamente applicato dal poeta, non altrettanto avvenne per gli amanuensi che, parlando diversi dialetti e difettando di norme e consuetudini, introdussero facilmente nel testo, come opinava anche Steinger⁴, l'inquietante varietà delle forme. A ciò aggiungasi l'inesistenza vera e propria di una lingua letteraria (in realtà creata in Germania soltanto dall'età cortese a mezzo del conguagliamento dialettale), che provocò la caratteristica mescolanza di forme in quasi tutti i monumenti anticotedeschi: basti pensare al *Hildebrandslied*, per il quale si è perfino ipotizzato l'esistenza di un superdialetto come linguaggio letterario, mentre solo si tratta della confusione fatta da due copisti, sassoni o non sassoni, nel tentativo di trascrivere nelle forme della loro parlata un modello bavarese. Comunque, esso è valida prova di quanto fosse allora difficile scrivere in tedesco. In più (ma sia qui appena accennato) dovette agire, specie nel vocalismo antico-sassone, la difficoltà di esprimere suoni di timbro intermedio, quali sopravvivono ancora nelle lingue scandinave, non riducibili ai segni dell'alfabeto latino: ad esempio quelli

¹ R. Kögel, *Geschichte der deutschen Literatur bis z. Ausgang des Mittelalters*, Strassburg 1894-97, I, p. 83; F. Holthausen, *Altsächsisches Elementarbuch*, cit., p. 17; W. Krogmann, *Die Heimatfrage des Heliand im Lichte des Wortschatzes*, Wismar 1935, pp. 211, 231 sgg.

² Op. cit., p. 9 e passim.

³ B. Bischoff, in «Anz. f. d. Altertum», cit., p. 7 sgg.; W. Foerste, in «Niederd. Jahrb.» 75 (1952) p. 142 sgg.; G. Cordes, *Zur Frage der altsächs. Mundarten*, cit., p. 48 sgg.

⁴ *Die Sprache des Heliand*, cit., p. 47.

tra *a/o* e *o/u* che non rientrano nelle vocali *a*, *o*, *u* (e perciò nei codici appaiono anche segnati *ā* e *û*); ovvero il suono di *e/a* davanti a liquida, che doveva rendere possibile l'uso di entrambe le vocali; o quello infine di *e/a*, *a/o* dopo *w* e davanti a liquida o nasale, ecc. Da qui l'ardua ma, a parer mio, fondamentale questione circa le varianti fonetiche rappresentate da quelle vocali, come pure dai dittongamenti *uo* e *ie*, forse già appartenenti all'originale.

E tutto questo, nella generale incertezza dei risultati, concorse a formare un ulteriore problema, relativo non già alla lingua ma al linguaggio del *Heliand*. Quel linguaggio che ad esempio il Collitz, richiamandosi alla poesia omerica, riteneva « a mere literary and artificial mixture of dialects »¹, avanzando un'ipotesi che oggi è nuovamente ripresa dal De Boor e altri²; che anche il Borchling definiva « stilizzato » e di « elevato stile poetico » e perciò letterario e assolutamente non dialettale³; che il Rooth considerava piuttosto, specialmente dal punto di vista ortografico, quale un'artificiale mescolanza morfologica creata nell'ambiente di Fulda⁴; che ora invece la Dal, opponendosi ai risultati di Heusler e in parte anche a quelli di Rooth, riguarda come una espressione d'arte tradizionale e, per gli elementi franconi, a carattere superdialettale⁵; che infine il Mitzka, ultimo editore (dell'edizione Behagel) del *Heliand*, cerca di riportare ad una « Verhandlungssprache », ad un aristocratico linguaggio di affari superdialettale — ossia riflettente non solo le parlate di varie classi sociali delle popolazioni sassoni ma anche l'influsso francese —, a carattere non letterario ma politico-commerciale e usato nelle assemblee, come in quella di Marklo⁶. Tuttavia, come tale « höhere Sprechsprache », che ovviamente non è in alcun modo do-

¹ H. Collitz, *The Home of the Heliand*, Publications of the Modern Language Association of America, 16 (1902) p. 123 sgg.

² H. De Boor, *Die deutsche Literatur von Karl dem Grossen bis zum Beginn der höfischen Dichtung*, München 1955, p. 59 sg.; cfr. anche W. v. Unwerth - Th. Siebs, *Geschichte der deutschen Literatur bis zur Mitte des elften Jahrhunderts*, Berlin und Leipzig 1920, p. 148.

³ C. Borchling, *Tausend Jahre Plattdeutsch*, Glückstadt 1927, p. 10.

⁴ Si veda ad es. in «Niederd. Studien» (C. Borchling z. 20 März 1932), 1932, p. 235; «Niederd. Jahrb.», 64 (1938) p. 212; «Fragen und Forschungen» (Festgabe f. Th. Frings), 1956, p. 75 sgg., ecc.

⁵ I. Dal, *Zur Stellung des Altsächsischen und der Heliandsprache*, in «Norsk Tidsskrift f. Sprogvidenskap», 17 (1954) p. 416.

⁶ W. Mitzka, *Die Sprache des Heliand und die altsächsische Stammesverfassung*, in «Niederd. Jahrb.», 71-73 (1948-50) p. 37 sgg.

cumentabile, possa diventare una « Umgangssprache », cioè una lingua comune, corrente, nel periodico adunarsi di assemblee, non è certo facile vedere; e ancor meno poi com'essa possa sollevarsi d'un tratto a dignità letteraria. Infatti una scrittura formalmente varia e mista, più che espressione di occasionali, confuse mescolanze dialettali, è una combinazione, o meglio, una selezione dovuta ad ambienti particolari, oltre che a immaturità letteraria. Se peraltro il Mitzka vede in generale nel *Heliand*, come poi lo Schneider¹ ed altri, il riflesso di una parlata viva anziché di artificiali misture letterarie, è probabilmente più nel vero di chi vi immagina invece l'operante presenza di una tradizione di cui nulla sappiamo, o di chi, come il Baesecke, ravvisa piuttosto nel sassone antico del poema la « theudisca lingua » (l'espressione è tratta dalla *Praefatio*, cui si accennerà più avanti) per antonomasia, ossia la tacitiana lingua « germanico-tedesca », naturalmente ricca di consuetudini poetiche e letterarie (benché poi il medesimo Baesecke non trascuri la parlata mista del Convento di Fulda)². È infatti ben chiaro che, se si vuol parlare di una letterarietà del poema, questa deve più riguardare lo stile, la sua evoluta stilizzazione espressiva, che non la lingua; e uno stile che, come è ammesso da tutti, riallaccia il *Heliand* direttamente e intimamente alla grande tradizione dell'epica cristiana anglosassone. Senza infatti l'influsso tecnico-culturale irlandese e nortumbrese codesto poema, per quanto ampia e intensa si ipotizzi l'attività missionaria francone e si ammetta il patronato carolingio e perfino si accetti non so che « Amalgamierung des Germanischen und Christlichen »³, non sarebbe invero pensabile sul continente tedesco.

Per le vie dunque dell'indagine linguistica il mistero della lingua e della patria del *Heliand* non pare avviarsi a chiarimento, secondo le ammonitrici parole dettate dal Sievers fin dal 1878: « l'esteriore forma linguistica [del poema]... non ci offre alcuna spiegazione circa il dialetto originario in cui esso fu scritto »⁴. Pe-

¹ H. Schneider, *Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung*, Heidelberg 1945, p. 89.

² *Fulda und die altsächs. Biblepen*, cit., pp. 15 sgg., 28 sgg.

³ G. Baesecke, *Fulda*, ecc., cit., p. 17. A. Heusler, nel cit. art. *Heliand, Liedstil und Epenstil*, afferma esplicitamente che la tecnica stilistica del poeta del *Heliand* non è 'altgermanisch': « hat er weltliche lieder gekannt, so hat er doch nicht ihre formgebung gelernt, sondern die der geistlichen Angelsachsen », p. 43.

⁴ E. Sievers, *Heliand*, cit., p. XLIV.

raltro questa verità non distolse, come s'è visto, la sedula filologia, seguita dalla geografia lessicologica, da sistematiche esplorazioni dell'intero territorio linguistico sassone per scoprire le località ove meglio convenissero i vocaboli e le forme del *Heliand*: ma i risultati conseguiti, anche quelli recenti del Rooth, non si sottraggono all'opinabilità di un giudizio che conferma l'ammonimento del Sievers. Gli studi del Rooth, specie del volume *Saxonica*¹, rappresentano indubbiamente il tentativo non solo più organico di chiarire le caotiche manifestazioni della dialettologia antico-sassone, ma anche la reazione più decisa a Schröder, Wolff e Wrede, che la lingua del *Heliand* spiegavano con la teoria del substrato e dell'adstrato e delle mescolanze etnologiche. Poiché della parlata delle popolazioni erminoni (Cheruschi, Angrivarî, Falî, ecc.) nulla ci è noto, e quindi un processo di nuova strutturazione linguistica sotto una spinta dal basso non è da noi controllabile; poiché, d'altra parte, la teoria del Wrede (e di altri) di una lingua mista francone-sassone non trova alcun appoggio in quel che sappiamo dei rapporti storici tra le due popolazioni, il Rooth, in luogo di sovrapposizioni o misture, preferisce vedere spontanei organici sviluppi linguistici, per cui dalle radici ingevoni, o puro-sassoni, si sarebbe venuta formando per interiore sistemazione e non senza l'influsso di altri dialetti (cioè alto-tedeschi) una nuova parlata, destinata a evolversi infine nel medio-basso-tedesco. Inoltre il Rooth, distinguendo la morfologia e il vocalismo dalla fonologia e affermando — ma invero più come postulato che come dimostrazione — la unitarietà del sistema fonologico nell'intero territorio sassone, attribuisce le caratteristiche forme del *Heliand* (ad esempio il citato *io* per il germ. **eu*, *uo* per germ. *ō*, *ie* per germ. *e*², ecc.) all'influsso della cancelleria imperiale, e quindi francone; mentre il sistema fonologico, fondato sugli originari suoni ingevoni e usato dallo strato socialmente più basso, cioè meno corrotto e più conservatore della popolazione (l'aristocrazia, gli *edhilingi* o *nobiles*, avrebbero piuttosto rappresentato « la quinta colonna francone in Sassonia »²; e ciò contrariamente ai risultati del Wolff, che attribuiva un dialetto anglo-frisone alla nobiltà dominante

¹ E. Rooth, *Saxonica. Beiträge zur niederdeutschen Sprachgeschichte* Lund 1949.

² Op. cit., p. 32.

« als Nachkommen der sächs. Eroberer »)¹, sarebbe rimasto inalterato.

E dunque, per dirla in breve, pronunzia sassone e ortografia francone: ma perché allora (verrebbe qui fatto di chiedere) con le dittongazioni di cui sopra e con le altre forme il poeta non assunse in generale l'intero sistema grafico francone? Ma poi ancora più problematico è il fatto che per avvalorare la tesi dell'influsso esercitato dalle « Zwangsmassregeln » della corte imperiale il Rooth ricorra all'argomento che, invece della funzione di appoggio, doveva avere quella di mèta dell'intera ricerca: e cioè al Convento di Fulda come luogo di composizione del *Heliand*. Anche qui si ha un postulato invece della dimostrazione. Che quel Convento, specie sotto la guida del « praeceptor Germaniae » Rabano Mauro, esercitasse una dominante azione religiosa e culturale, politica e linguistica; che, dal punto di vista dialettale, a un iniziale conguaglio bavarese-fuldese esso fosse venuto sostituendo un nuovo impasto linguistico, fuldese-francone; che Ludovico il Pio vi sostasse nello 832, per cui potrebbe (benché non troppo probabile) risalire a un suo desiderio la versione della *Harmonia* di Taziano; che poi Rabano, francone di origine (era nato nei dintorni di Magonza) fosse un fedele seguace dell'imperatore e un convinto assertore dell'idea politica unitaria, quale riapparirà dominante nel suo discepolo e successore Rodolfo; che infine sotto la sua scuola, risalente all'801, quand'era diacono, si fosse venuto creando anche un sistema ortografico adatto alla nuova parlata fuldese e non troppo dissimile da quello del *Heliand*: tutto questo è già noto²; e pure non basta a provarci il diretto influsso di quell'ambiente quale ubicazione di un'originalità linguistica che, a eccezione della *Genesi*, distingue il poema da tutti gli altri monumenti antico-sassoni. Tanto è vero che, ad esempio, le grafie *ia-io* sembrano ora al Cordes rappresentare, per il loro confuso apparire in tutto il territorio, la prova di una « coesistenza originaria, se pure ancora più saldamente intrecciata, di occidente e oriente », la cui « intersezione » potrebbe essere data dalle « tradizioni di Corvey »³. Anche qui abbiamo, come si vede, nulla più di un'ipotesi: ma ancora una volta ciò mostra l'insufficienza della ricerca linguistica alla soluzione del problema.

¹ *Die Stellung des Altsächsischen*, cit., p. 153.

² Si veda ad es. E. Schröder, *Fuldas literarische Bedeutung im Zeitalter der Karolinger*, in « Fuldaer Gesch.-Bl. », 28 (1936) p. 33 sgg.

³ *Zur Frage der altsächsischen Mundarten*, cit., p. 67.

Perciò il Cordes (che cito da ultimo per ragioni cronologiche) opina che a determinare la patria del poema sia necessario, dopo la ormai dimostrata inutilità della geografia lessicologica e il palese fallimento della filologia, tornare, specie con l'aiuto del prezioso dizionario del Sehrt¹, all'indagine paleografica, ossia a un approfondito riesame dei codici: e ciò in base allo stimolo dei su menzionati risultati del Bischoff circa la presenza di più amanuensi in M e anche della ricerca del Drögereit. Si tratta di una strada non nuova (l'ultimo a percorrerla autorevolmente era stato lo Steinger, che il Cordes confida di poter superare), ma la sola che oramai sopravvanti.

Naturalmente il Rooth basava l'affermazione della pertinenza del *Heliand* a Fulda soprattutto sulla cosiddetta *Praefatio*: un altro rebus. Si tratta di un breve scritto in latino pubblicato nel 1562 dal riformato Matthias Flacius Illyricus (Flach aus Albona) nella seconda edizione del suo *Catalogus testium veritatis Christianae*, ove, tra gli altri documenti della « verità » protestante, erano raccolte testimonianze sulla divulgazione della *Bibbia*, fin dai tempi più antichi, nella lingua del popolo e in versi. Questo scritto reca il titolo (assai difficile dire se aggiunto da Flacius o no): *Praefatio in librum antiquum lingua Saxonica conscriptum*, e consta di una breve parte in prosa seguita dai *Versus de poeta et interprete huius codicis* (pressapoco: « Versi sul poeta e traduttore di questo libro »: ma di quale?): 34 esametri, per la maggior parte leonini. Circa la fonte, cioè la tradizione da cui Flacius attinse, sarà detto più avanti. Ma è accaduto che tale *Praefatio* fosse attribuita fin dal 1720 al *Heliand* da Johann Georg Eccard, bibliotecario a Würzburg², con la successiva adesione di poeti filologi storici, quali Klopstock, J. Grimm, Lachmann, Wackernagel, ecc.; solo lo Schmeller, e qualche altro, avanzò dubbi su tale attribuzione, nonché sulla stessa autenticità del documento. Ma circa quest'ultima ogni ragione d'incertezza scompare, secondo il Sievers, per la presenza nel testo della parola « uittea » (leggi: fittea), che è un termine tecnico appartenente alla cultura anglosassone (*fit* 'cantilena, canto di un poema'),

¹ E. H. Sehrt, *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis*, Göttingen 1925.

² Nella *Veterum monumentorum quaternio* e poi nei *Commentarii de rebus Franciae orientalis* del 1729.

e precisamente alludente all'uso insulare di dividere, sull'esempio classico, la materia epica in parti; e termine che, in disuso dal Medioevo, poteva essere noto solo a chi avesse dimestichezza con quella poesia. Inoltre il latino sia della prosa che dei versi sembrerebbe risalire, al più tardi, al secolo X: e questo, insieme all'effettiva divisione in canti del poema (in C distinti con numeri e lettere iniziali, in V con sole lettere iniziali), farebbe cadere anche il primo dubbio, sulla pertinenza della *Praefatio* al *Heliand*.

Senonché, invece di *Praefatio*, converrebbe propriamente parlare di *Praefationes*, due parti distinguendosi nettamente in essa: l'una a carattere storico, l'altra a carattere leggendario (e quella il Sievers distinse con la lettera A, questa con B). Entrambe raccontano della nascita di un poema cristiano in lingua sassone: ma la prima (I A) narra, in buon latino qua e là interpolato, che l'imperatore « Ludouuicus piissimus Augustus » al fine di render nota la *Bibbia* anche agli illetterati, ossia al popolo « Theudisca loquens lingua », « praecepit... cuidam uiro de gente Saxonum, qui apud suos non ignobilis Vates habebatur, ut uetus ac novum Testamentum in Germanicam linguam poetice transferre studeret ». E il poeta, volentieri ubbidendo all'ordine imperiale, « a mundi creatione initium capiens, iuxta historiae veritatem quaeque excellentiora summatim decerpens, et interdum quaedam ubi commodum duxit mystico sensu depingens, ad finem totius ueteris ac noui Testamenti interpretando more poetico satis facetia eloquentia perduxit ». E qui potrebbe anche terminare questa prima parte (il Sievers ritiene infatti interpolato il periodo che segue), ma non senza quest'ultima notizia: « Iuxta morem uero illius poëmatis [intendi: dell'epica germanica] omne opus per uitteas dinstinxit, quas nos [ossia: noi dotti, che conosciamo il latino] lectiones uel sententias possumus appellare ».

Ora qui appar chiaro, anzitutto, che tale racconto sia opera di un non sassone, cioè di un « tedesco » che i fatti espone da estraneo e, per così dire, con un certo distacco; e poi che l'espressione « non ignobilis Vates » designi un cantore (cantore-veggente?) più o meno popolare, noto comunque alla sua gente, del tipo dello *skop* germanico¹, ben distinto dal poeta religioso educato agli

¹ Sul valore e doppio significato di *skop* (poeta e poesia; in anglosassone il termine significa propriamente « beffa, scherno ») si veda W. Wissmann, *Skop*, in « Sitzungsberichte der d. Akad. der Wissenschaften zu Berlin », 1955, p. 29 sg.

esempi classici e cristiani (analogamente, sia nella *Praefatio* B che nei *Versus*, il termine « vates » — che mai ricorre in Beda — è attribuito al contadino che s'improvvisa cantore); che infine tale poeta abbia trattato, sia pure « summatim » e non senza commenti allegorici, l'intera storia sacra, dal *Vecchio* al *Nuovo Testamento*.

Dopo una breve introduzione in prosa che comincia con un leggendario discorso alla Caedmon (« Ferunt eundem Vatem dum adhuc artis huius penitus esset ignarus, in somnis esse admonitum, ut Sacrae Legis praecepta ad cantilenam propriae linguae congrua modulatione coaptaret », ecc.) e termina con ragguagli tecnici che completano il precedente « per uitteas », ma dei quali non v'è traccia nei codici (« ut vero studiosi lectoris intentio facilius quaeque ut gesta sunt possit inuenire, singulis sententiis [cioè: canti, capitoli], iuxta quod huius operis postularat, capitula [intendi: somari, sunti] annotata sunt »), la seconda parte narra invece nei *Versus* (II), scritti in un latino non classico malgrado classiche reminiscenze, di un umile agricoltore che, addormentatosi « sub tegmine » (ma senza il virgiliano « fagi ») fu da una voce divina sollecitato a tradurre « leges » e « dogmata » (ossia il *Vecchio* e *Nuovo Testamento*) nel proprio dialetto; ed egli, da contadino miracolosamente divenuto poeta, dettò « metrica carmina », cominciando dal principio del mondo fino all'avvento di Cristo:

Cœperat a prima nascentis origine mundi,
quinque relabentis percurrens tempora secli,
venit ad aduentum Christi, qui sanguine mundum
Faucibus eripuit tetri miseratus Avernì (vv. 31-34).

Come già Zarncke e Sievers dimostrarono, quest'ultima storia non è che una parafrasi del famoso racconto di Beda su Caedmon¹, con la sola variante dei citati versi finali; e suo autore appare per certo un non sassone, forse (come in passato supponevano i più) un anglosassone. (Anzi il Sievers ritenne che la parte I A fosse in origine una lettera di accompagnamento a un esemplare del poema inviato in Inghilterra; lettera che solo le interpolazioni e l'aggiunta delle parti I B e II ad opera di un anglosassone avrebbero trasformato in prefazione)². Comunque, è chiaro che le due pre-

¹ Nella *Historia ecclesiastica Gentis Anglorum*, IV, 24.

² *Heliand*, cit., p. XXXIII, Nota.

fazioni offrono della nascita del poema una versione completamente diversa, a eccezione di un unico dato: che il « vate » trattasse tutta la storia sacra, sia pure « per sommi capi », dalla *Genesis* all'avvento di Cristo. Ora è questo il punto della frizione: come sopra accennato, la critica ha infatti ormai dimostrato (naturalmente non senza i soliti dissidenti, dal Braune al Kögel al Bruckner)¹ che la *Genesis* e il *Heliand* non sono opera di uno stesso autore, anzi la prima è un'imitazione del secondo (benché tale da superare artisticamente, ma non tecnicamente, il modello). Ora, come uscire da questa difficoltà? E' sufficiente pensare, come opina ad esempio il De Boor², e altri prima di lui, che codesto errore delle prefazioni risalgia a sola distanza di tempo o di luogo dai due poemi? O non si tratta piuttosto, come pensa Ehrismann³, e prima di lui il Baesecke, dello sviamento provocato da un codice, e precisamente dal modello di V (*V), che, riunendo per tempo insieme il *Heliand* e la *Genesis*, li fece passare per opera di uno stesso poeta? Ma poi: come aggiustare al *Heliand* la citata frase « *quaedam ubi commodum duxit, mystico sensu depingens* », non trovandosi nel poema, a differenza del *Liber* di Otrifrid, che un solo commento allegorico, quello ai ciechi di Gerico?⁴ E infine: come applicare a un poeta non solo profondamente cristiano ma soprattutto teologicamente colto quale l'autore del *Heliand* il termine « Vates? » (E molte altre domande, e non meno importanti, tralascio per brevità).

Frattanto due fatti nuovi impressero ulteriore sviluppo alla *vexata quaestio*. Il Sievers, ancora in un suo famoso libretto uscito nel 1875 col titolo *Der Heliand und die angelsächsische Genesis*, aveva genialmente intuito che, in un poema religioso anglosassone del secolo IX parafrasante il primo libro biblico e perciò noto

¹ Cfr. *Bruchstücke der altsächs. Bibeldichtung*, hg. v. K., Zangemeister e W. Braune, cit., p. 345; R. Kögel, *Geschichte der deutschen Literatur*, ecc., cit., *Ergänzungsheft*, p. 24; W. Bruckner, *Die altsächs. Genesis und der Heliand, das Werk eines Dichters*, Berlin und Leipzig 1929, specie p. 113 sg. La tesi di quest'ultimo fu parzialmente ripresa dallo Schulte-Kemminghausen, in « *Jahresbericht f. germ. Phil.* », N. F., 9 (1929) p. 244 sgg.

² *Geschichte der deutschen Literatur*, ecc., cit., I, p. 50; cfr. anche E. Windisch, *Der Heliand und seine Quellen*, Leipzig 1868, p. 20.

³ G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, München 1954, p. 177. Cfr. anche L. Wolff, *Das deutsche Schrifttum bis z. Ausgang des Mittelalters*, Göttingen 1951, p. 90.

⁴ F. W. Krogmann, in « *Niederd. Jahrbuch* », 78 (1955) p. 1 sgg., ritiene ora che tutto il *fit XLIV*, con l'interpretazione allegorica dei ciechi di Gerico, sia un'interpolazione: ma è una tesi poco convincente.

sotto il nome di *Genesis anglosassone*, un gruppo di 616 versi (dal 235 all'851) fosse un'interpolazione e, precisamente, una traduzione da un poema sassone antico, il cui autore, per le apparenti analogie della lingua e dello stile, poteva identificarsi con il poeta del *Heliand*. Dopo diciannove anni tale intuizione fu felicemente confermata dalla scoperta della *Genesis* antico-sassone nel codice Vaticano, il cui primo frammento (il discorso di Adamo) corrisponde esattamente ai versi 791-817 della *Genesis anglosassone*. Senonché il Sievers, ancora prima dell'apparire di V, era giunto, in seguito a più approfondito esame del poema insulare, alla convinzione che l'autore della *Genesis* antico-sassone non fosse lo stesso del *Heliand*, bensì un suo imitatore o scolaro¹. Gli studi del Behagel, del Pauls² e di altri confermarono in seguito tale opinione. Per cui: se da un lato la sopravvenuta scoperta dei tre frammenti biblici di V sembrava autenticare le prefazioni relativamente alla notizia dell'inclusione del *Vecchio Testamento* nella materia trattata dal « vate », dall'altro i nuovi risultati della critica sulla presenza non di uno ma di due poeti veniva a infirmare il valore di questa notizia, che rappresenta per noi l'unico dato controllabile. Di qui la necessità di riesaminare a fondo l'intero problema della *Praefatio*: e sempre il Sievers, in base a ulteriori studi condotti su alcune prefazioni sicuramente attribuibili a Rabano Mauro (tralascio la sua famosa « *Schallanalyse* », sul cui valore v'è diffuso scetticismo tra i critici), pervenne infatti alla conclusione che l'intera *Praefatio*, compresi i *Versus*, appartenesse all'ambiente di Fulda e che la parte A fosse di pugno dello stesso Rabano³. Ciò rappresenta un contributo notevole (si intenda: sul piano della ricerca, non della verità) per nuovi orientamenti sull'intera questione, potendosi finalmente attribuire al documento pubblicato da Flacius e un autore e una località.

L'altro fatto è rappresentato dall'attenzione dedicata da K. Hannemann⁴ a una lettera, peraltro già nota, inviata il 24 maggio 1561 dal Rettore di Meissen Georg Fabricius al fratello Andreas.

¹ Cfr. « *Zs. f. d. Phil.* », 27, p. 538.

² O. Behagel, *Der Heliand und die altsächsische Genesis*, Giessen 1901; F. Pauls, *Studien zur altsächs. Genesis*, Diss. Leipzig 1902.

³ Cfr. *Heliand, Tatian und Hraban*, in « *Beiträge z. Gesch. d. dt. Sprache u. Literat.* », 50 (1927) p. 416 sgg.

⁴ *Die Lösung des Rätsels der Heliand-Praefatio*, in « *Forschungen und Fortschritte* », 15 (1939) p. 327 sgg.

Questo scritto ci informa che fu lo stesso Fabricius a comunicare a Flacius Illyricus il testo della *Praefatio*, tolta, come egli dice, « ex antiquo libro germanico » (ma non è precisato, purtroppo, di qual libro si tratti e chi ne fosse il proprietario): e ciò avvenne un anno prima della pubblicazione. Ma v'è di più: in una dedica che lo stesso Rettore premise alla edizione dei suoi *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera christiana* del 1564 si legge: « Ludouici etiam Imp. cognomento Pij, sententiae piaae adversantur, qui librum quendam ab homine plebeio, uate tamen non ignobili, lingua Saxonica scriptum conservari voluit, ut non solum literatis, verum etiam inliteratis sacra divinorum praeceptorum lectio panderetur ». Come ognun vede, queste parole, che il Fabricius verosimilmente anche tolse « ex antiquo libro germanico », tornano quasi alla lettera nella *Praefatio* A. Ma cos'era dunque e che cosa conteneva codesto codice scritto in antico tedesco? Il Hannemann avanza l'ipotesi che si tratti di un perduto manoscritto del *Heliand*, la cui esistenza è documentata a Wittenberg e precisamente nella biblioteca di Lutero; e questo esemplare avrebbe contenuto le due prefazioni, in prosa e in versi, che il Fabricius avrebbe poi inviato a Flacius quale prova dell'esistenza di antiche traduzioni bibliche in « theudisca lingua ». Senonché, come vuole una tradizione risalente a Melancthon¹, il codice luterano era un *Monotessaron*, conteneva cioè il racconto evangelico e non quello del *Vecchio Testamento*: e perciò il Krogmann², inducendo che la *Praefatio* appartenesse al solo *Heliand*, afferma che i *Versus* si riferiscono al racconto di Beda su Caedmon e non alla *Genesi*, e che da loro provengono le interpolazioni che nella prefazione in prosa alludono al *Vecchio Testamento*; mentre la parte I A sarebbe — per la tipica espressione « in germanicam linguam » — opera di Lupo di Ferrières, che a Fulda fu per otto anni allievo di Rabano. Questa tesi, che alla *Praefatio* concede l'ambiente di Fulda, come voleva il Sievers, ma non la paternità dell'Abate, mostra come l'intera questione, e in particolare la notizia sulla materia trattata dal « vate », siano

¹ Tra gli altri cfr. S. Berger, *Melancthons Vorlesungen über Weltgeschichte*, in « Theol. Studien und Kritiken », 70, p. 786; O. Clemen, *Eine Heliandhandschrift in Luthers Besitz*, in « Zentrablatt f. Bibliothekswesen », 36, p. 256 sgg., ecc.

² Cfr. *Die Praefatio in librum antiquum lingua saxonica conscriptum*, in « Niederd. Jahrb. », 69/70 (1948) p. 141 sgg.

ormai poste su nuove basi: e qui il contributo più interessante (ma sarebbe esatto dire: più costruttivo) è offerto dal Baesecke.

Alcuni suoi ondeggiamenti, anzi radicali mutamenti di opinione, mostrano, insieme alla difficoltà del problema, le varie fasi dell'indagine. Reagendo al Sievers, Baesecke inizialmente non solo negava (con ciò anche negando una sua precedente affermazione)¹ per ragioni metriche e tecniche l'appartenenza della *Praefatio* B e dei *Versus* a Fulda, e in particolare al circolo di Rabano (essi, come sopra accennato, risalirebbero al X o all'XI secolo e, comunque, a data non anteriore alla fine del secolo IX), ma avanzava anche dei dubbi sulla stessa attribuibilità dell'intera *Praefatio* « per lo meno al *Heliand* »². In seguito, reagendo a sé stesso, egli ammise senz'altro sia che il poema fosse stato redatto « sotto gli occhi » di Rabano e « nicht ohne seine Einwirkung », sia che la stessa prefazione e perfino i versi fossero opera del grande Abate, in Fulda esistendo una copia della *Historia ecclesiastica* di Beda e, in particolare, del libro IV contenente il racconto su Caedmon³. Senonché codesti studi e tesi non hanno, direi, che un valore propedeutico rispetto alla teoria che poi il Baesecke espose (ma piuttosto oscuramente) nel citato saggio su *Fulda und die altsächsischen Bipelepen*. Qui infatti egli dà subito spicco al codice V, che (proveniente, come sopra dicevo, da Magonza, cioè dalla sede arcivescovile cui Ludovico il Tedesco chiamò Rabano dopo il suo abbandono di Fulda) rivelerebbe l'ambizioso progetto dell'ex Abate. Che consisterebbe in questo: sollecitato dal racconto di Beda, secondo il quale Caedmon, convertendo « in carmen dulcissimum » i testi biblici che gli venivano letti, aveva cantato « de creatione mundi, et origine humani generis, et de tota Genesis historia, de egressu Israel ex Aegypto et ingressu in terram repromissionis, de aliis plurimis sacrae Scripturae historiis, de incarnatione Dominica, passione, resurrectione et ascensione in caelum, de Spiritus Sancti adventu et apostolorum doctrina », ecc., Rabano, cui il Sievers aveva attribuito la paternità della *Praefatio* A, avrebbe concepito il piano di realizzare anche in « lingua theudisca », ossia sassone (ossia, tacitamente, « germanica ») una riduzione siffatta del *Vecchio* e *Nuo-*

¹ Cfr. *Fulda*, ecc., cit., p. 5.

² *Der Vocabularius Sancti Galli in der angelsächsischen Mission*, Halle 1933, p. 140.

³ Cfr. *Das Hildebrandlied*, Halle 1945, pp. 16, 43.

vo Testamento. Infatti i *Versus*, chiara imitazione della leggenda di Caedmon, dimostrerebbero l'influsso esercitato da Beda a Fulda, mentre alcuni relitti poetici, quali il bavarese *Muspilli* e la *Preghiera di Wessobrunn* (quest'ultima sicuramente tradotta dall'anglosassone)¹, sarebbero la frammentaria testimonianza del grandioso progetto. Comunque sia, poiché i due principali monumenti poetici esistenti in Fulda erano il *Heliand* e la *Genesi*, convenne innanzi tutto unire insieme, cioè rendere interdipendenti gli indipendenti poemi: e tale fu la funzione dell'intera *Praefatio*. Che pertanto, consistendo originariamente della parte in prosa (I A), dedicata al solo *Heliand*, e dei versi, pertinenti alla sola *Genesi*, dovette anzitutto cercare di amalgamare la sostanziale diversità di questi componenti; e ciò avvenne: a) con le varie interpolazioni di I A accennanti alla leggenda caedmoniana; b) con l'aggiunta della parte in prosa (I B) destinata a introdurre i versi; c) con l'inserimento in questi ultimi del verso 26 («*transferre in propriam clarissima dogmata linguam*»: ove anche ritorna un'espressione di Beda), con cui, malgrado la mancanza di ogni legame sintattico con il precedente, si allude al *Nuovo Testamento*, parallelamente a IA ma — e qui la contraddizione è insanabile — contrariamente ai «*sacrae legis praecepta*» di I B. Infine, per poter cucire il tutto con il *Heliand*, l'interpolatore dovette aggiungere i citati versi finali 31-34 (probabilmente trasmessi mutili da Flacius), ove è anche esposta la dottrina delle sei età (la sesta sarebbe rappresentata dall'avvento di Cristo); dottrina che, testimoniata in Fulda dalla presenza di una poesia latina di Theofridus, dovette poi essere introdotta anche nel *Heliand* in luogo di quella biblica delle quattro età (secondo cui l'ultima sarebbe quella romana). E questo avvenne con la famosa interpolazione dei versi 45b-53a del Prologo del poema, ove (e pur qui non senza un cattivo uso del vocabolario e della sintassi: v. 45 *huar* per *huan* e v. 50 *best* per *bestan*) questa dottrina bruscamente interrompe, sovrapponendosi, quella della dominazione romana del mondo, di cui era discorso. E con ciò si sarebbero finalmente cuciti insieme (ma con tutta evidenza della «*cucitura*») *Praefatio*, *Heliand* e *Genesi*; se poi anche quest'ultima avesse su-

¹ A questa tesi, che fu per primo sostenuta da W. Braune, *Althochdeutsche Grammatik*, § 347, Nota 7, si oppone ora W. Krogmann, *Altenglische Literatur*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2 Aufl., Berlin 1955, p. 22.

bito un'interpolazione analoga a quella dell'*Heliand* non è dato sapere, possedendosi soltanto i tre noti frammenti. In tal guisa l'intera *Praefatio*, prosa e versi, potè essere premessa ai due poemi nel codice modello di V (*V), che, come sopra accennato, rappresenterebbe l'edizione completa delle poesie bibliche antico-sassoni.

Tale la «*Konstruktion*» del Baesecke: la parola è sua. Ma (vien fatto di chiedere) da chi fu premessa la così combinata *Praefatio* ai due poemi? Da Rabano? Baesecke, pur richiamandosi al Sievers, dice solo che le interpolazioni del *Heliand* e dei *Versus* «*vielleicht dürfte sich nur Hraban... erlauben*»¹: parole che lasciano ora trasparire più di un dubbio circa la parte avuta dall'Abate, se non dal Convento. Infatti come accettare, a proposito di un'impresa del genere, una così contraddittoria collaborazione tra quello e questo? E come far rientrare in Fulda le interpretazioni teologiche (ad esempio quella del giovane ricco), ove il *Heliand* diverge *coscientemente* da Rabano? (Ma anche le tracce di greco presenti nel poema escluderebbero la scuola fuldense, il greco essendo ivi ignorato)². E come poi dimenticare quelle ragioni stilistiche e metriche (quali le rime leonine, ecc.) che farebbero spostare i *Versus* fuori dal circolo rabaniano, e in generale più verso il secolo X e XI che verso il IX? E come spiegare, se non con la distanza di tempo o di luogo, le tante scuciture ancora emergenti tra prefazioni e poema? E ammesso che la *Praefatio*, risalga o meno a Rabano, sia stata stilata a Fulda, come poi collocare, secondo osservava il Basler e di recente anche il Krogmann³, la nascita del *Heliand* in quello stesso convento?

Certo, le cose non posseggono un senso finché noi non lo diamo: ma è chiaro che anche all'interpretazione storico-filologica s'addice una misura che la scienza non converta nell'opinabile (evitando così il ricordo del nietzschiano «*theoretischer Mensch*», espressione della «*cultura alessandrina*»!). E ciò vale pure per la questione del tempo (che si pone, ahimé, dopo quella della lingua e del luogo) in cui fu redatto il poema, anche qui prolungandosi

¹ Fulda, ecc., cit., p. 13.

² Secondo C. A. Weber (*Der Dichter des Heliand im Verhältnis zu seinen Quellen*, in «*Zs. f. d. Altertum*», 64 (1927) p. 71), la conoscenza del greco nella Francia carolingia poteva essere mediata solo da un irlandese, non esistendo ivi lo studio di quella lingua.

³ Cfr. *Verfasserlexikon*, cit., p. 387; W. Krogmann, *Die Praefatio in librum antiquum*, ecc., cit., p. 146.

l'urto di tendenze varie e opposte. Infatti gli unici appoggi validi per una datazione sono da una parte l'egida dell'imperatore Ludovico, menzionata dalla *Praefatio*, e dall'altra le fonti. Ma se intorno a Ludovico il Pio le opinioni in generale concordano (a eccezione recentemente del Drögereit, che pensa piuttosto a Ludovico il Tedesco)¹, e se quindi la data della morte di quello (840) potrebbe valere quale generale *terminus ante quem* minore unità di vedute regna intorno ai testi usati dal poeta del *Heliand*. In un recente passato si considerava la *Expositio in Matthaeum* di Rabano come uno degli scritti più atti a fornire alla datazione del poema un *terminus a quo*; e poiché il Windisch² aveva dimostrato che tale commento risaliva all'820 o 821 (e poi, secondo altri, all'822), queste date offesero per lungo tempo il termine suddetto. Senonché le già rilevate divergenze interpretative tra il commento rabaniano e il poema spinsero, forse troppo radicalmente, qualche studioso³ a negare al primo valore di fonte e ad attribuirlo ad altre opere, reali o supposte (il Jellinek, seguito ora dal Drögereit⁴, ipotizza ad esempio l'esistenza di un unico, perduto commento, di cui anche Rabano si sarebbe giovato per la sua *Expositio*); e questo valse, con lo scalzamento del *terminus a quo* e con una varietà di proposte spesso inadeguatamente fondate, a rendere notevolmente complicato e fluido il problema in questione. Comunque, spetta al Weber, discepolo di Schröder, il merito di aver dimostrato⁵, oltre alla validità dei principali risultati delle ricerche del Windisch e del Sievers⁶ (e pure di Ehrismann), che il poeta del *Heliand* fece largo uso, per i passi problematici del testo di Taziano, dei commenti, ad esempio di Rabano a Matteo e di Beda a Luca (ma non dello stesso a Marco), e anche di Alcuino a Giovanni; mentre per altre notizie o questioni egli sarebbe ricorso a diversi autori (ad esempio a Adamnan von Hy e a Dicuil, non a Gregorio o Haino o Juvenco), e specie a un libero uso dei

¹ *Werden und der Heliand*, cit., p. 107.

² Op. cit., p. 45.

³ Cfr. F. Kauffmann, in «Zs. f. d. Phil.», 32, p. 512 sgg.; M. H. Jellinek, in «Zs. f. d. Altertum», 36 (1892) p. 162 sgg.; id., in «Zs. f. d. Phil.», 36 (1904) p. 544 sgg.; M. Trautmann, in «Bonner Beitr. z. Anglistik», 17, p. 137 sgg., ecc.

⁴ Op. cit., pp. 58, 95.

⁵ In *Der Dichter des Heliand im Verhältnis zu seinen Quellen*, cit., p. 1 sgg.

⁶ Di quest'ultimo cfr. il saggio *Zum Heliand*, in «Zs. f. d. Altertum», 19, p. 1 sgg.

commenti che gli avrebbero consentito notevole originalità di interpretazione¹. E ciò spiegherebbe quella sua generale posizione, se non critica certo abbastanza indipendente, rispetto allo stesso Rabano, la quale, come si accennava sopra, malamente rientra nella cornice del Convento di Fulda. Ma con questo il problema delle fonti, e conseguentemente della datazione del poema, appare lungi dal ritenersi risolto. Tanto è vero che nello stesso 1948 il Krogmann, riferendosi alla *Praefatio* e a Lupo di Ferrières, fissava l'anno 836 come termine *ante quem* della redazione del *Heliand*, mentre il Baesecke, che si rifaceva piuttosto alla riduzione tedesca di Taziano come a una fonte, poneva la composizione del poema tra l'832 o 834 e l'840, anno di morte di Ludovico il Pio². Il Drögereit sposterà poi la data verso l'850³.

Sic stantibus rebus, la sola conclusione concessa è che i tre principali problemi esterni, della lingua del luogo del tempo, rimangono aperti e che mai, forse, potranno considerarsi conclusi. Impossibile è infatti leggere oltre e talora contro la lettera dei documenti: e i documenti, *Heliand Genesi Praefatio*, pare vogliano volutamente prescindere da ogni preciso riferimento storico, da ogni addentellato con una qualsiasi realtà controllabile. (E questo è un elemento di cui converrà tener conto). Di qui la loro disperante enigmaticità; ma di qui anche, per chi sappia vederla, una poeticità tanto più fascinosa del *Heliand* quanto più sospesa e avulsa dallo spazio e dal tempo.

SERGIO LUPI

¹ *Der Dichter des Heliand*, ecc. cit., pp. 13, 65.

² Cfr. W. Krogmann, *Die Praefatio*, ecc., cit., p. 163; G. Baesecke, *Fulda*, ecc., cit., p. 43.

³ Op. cit., p. 107.

IL VALORE FONETICO DI H E R
NEI DIALETTI ANTICO-GERMANICI

È noto che ogni fonema può essere influenzato da un diverso elemento fonetico vicino e che tale influsso è sempre diretto ad accostare l'uno all'altro nel punto e nel modo di articolazione¹. Il fenomeno dell'assimilazione testimonia, anche nell'ambito delle consonanti, la tendenza di fonemi contigui o vicini ad acquistare caratteri comuni (assimilazione parziale) o a diventare identici (assimilazione totale), offrendoci numerosi esempi di dilazione, cioè di passaggio delle qualità di un fonema ad altro anteriore, per anticipazione, o posteriore, per inerzia.

I fenomeni del vocalismo radicale dei dialetti antico-germanici sono prevalentemente dovuti a tali influssi e vi concorrono sia vocali sia consonanti. Tuttavia, mentre le modificazioni dovute all'influsso delle singole vocali sono *evidentemente* giustificate dalle caratteristiche fonetiche delle vocali stesse, la cui azione, ove non manchi, tende ovunque ad effetti analoghi, anche se con varia intensità, il vocalismo determinato dall'influsso delle consonanti non sempre appare omogeneo nei diversi dialetti antico-germanici. Già Hirt² osserva: « *r* und *h* müssen einen besonderen Lautcharakter gehabt haben, da sie verschiedentlich auf die vorhergehenden Vokale einwirken ». Prokosch³ cerca poi, in base all'azione di *h*, *r*, *l*, *w* e delle *dentali* sul vocalismo dei dialetti germanici, di stabilire il punto di articolazione di queste consonanti, senza però proporsi una sistemazione dialettale: « The effect of these consonants consists essentially in a lowering and backing of the articulation of the vowel... This must mean that in all Germanic languages these consonants were pronounced, more or less, with a marked retraction of the tongue. With *h*

¹ Nel caso, invece, di fonemi simili o affini interviene spesso, specialmente tra liquide e nasali, un'azione dissimilatoria.

² H. Hirt, *Handbuch des Urgermanischen* I, Heidelberg 1931, § 37, 2.

³ E. Prokosch, *A Comparative Germanic Grammar*, Philadelphia 1939, § 42 b.

(the ach-sound) and *w* this is self evident. For *r*, *l* and *dentals* we must assume that they were at least strongly post-alveolar, perhaps even point-inverted ('domal', 'cerebral') as in American English, especially in New England, and in many Scandinavian and some German dialects ».

La ricerca dei fattori che hanno concorso alla diversa evoluzione vocalica è l'oggetto del nostro studio. Premettendo una esposizione dei fenomeni del vocalismo determinati dall'influsso di vocali, intendiamo porre in evidenza le diverse possibili modificazioni cui soggiace la vocale radicale, le cause che ne determinano la direzione e l'area di validità dei singoli influssi; esaminando poi, in rapporto a tale quadro, l'evoluzione del vocalismo radicale dovuta all'influsso di consonanti, cercheremo di stabilirne l'effettiva portata e, risalendo dall'effetto alla causa, di vagliare il particolare carattere fonetico di quelle consonanti che agiscono in maniera eterogenea sul vocalismo dei diversi dialetti antico-germanici.

1. DILAZIONE VOCALICA

Fenomeni del vocalismo germanico sono l'inflessione vocalica o metafonìa e la frattura: la metafonìa è la modificazione di timbro della vocale radicale per influsso di una vocale della sillaba seguente, mentre la frattura è la scissione della vocale radicale in due elementi vocalici, determinata dal sorgere di un fonema di transizione tra la vocale palatale e una consonante con articolazione velare. Tuttavia questi termini subiscono nell'uso corrente limitazioni e ampliamenti: metafonìa è detta in genere soltanto l'inflessione palatale, cioè la modificazione della vocale radicale velare dovuta all'influsso di una *i* della sillaba seguente e che ha per effetto la palatizzazione della vocale stessa¹. L'inflessione determinata dall'influsso delle altre vocali viene invece comunemente designata col termine frattura. Se tale dizione è giustificata² per l'inflessione labiovelare esercitata dalla *u*, che può dar

¹ L'uso trova giustificazione storica nel fatto che il termine « Umlaut », adoperato dapprima da Klopstock nel senso lato di cambiamento vocalico (non escluso quello apofonico), fu assunto dal Grimm quale termine grammaticale per designare esclusivamente l'azione palatizzante della *i*; soltanto più tardi fu esteso nella terminologia grammaticale alle modificazioni vocaliche determinate per anticipazione dalle altre vocali.

² Cf. però nota 5.

luogo (analogamente a determinate consonanti o gruppi consonantici in ags., afri., aat.) alla scissione della vocale colpita in due elementi vocalici (digramma o dittongo), appare assolutamente impropria riferita all'influsso delle altre vocali, che ha per effetto il passaggio di *i* in *e* e di *u* in *o*. L'uso del termine frattura è invalso in questo caso in analogia al fenomeno, così chiamato dal Grimm, che opera in gotico lo stesso mutamento fonetico, cioè il passaggio di *i* in *ái* [ɛ] e di *u* in *áu* [ɔ] davanti a *r*, *h*, *hv*, ove però la grafia presenta effettivamente la scissione in digramma della vocale colpita.

Il fenomeno più diffuso di dilazione vocalica è l'inflessione o metafonìa palatale: essa è comune a tutti i dialetti germanici antichi e moderni, anche se in diversa misura. La mancata documentazione del fenomeno in gotico va attribuita a motivi cronologici¹, mentre la sua assenza quasi totale nell'olandese è dovuta a tarda eliminazione analogica².

Lo sviluppo vocalico si manifesta nei vari territori linguistici in rapporto inverso all'evoluzione consonantica: nei dialetti antico-alto-tedeschi, ove si sviluppa la seconda rotazione consonantica, e specialmente in quelli meridionali, ove il consonantismo ha la sua massima evoluzione, il fenomeno della metafonìa palatale ha una estensione assai più limitata e uno sviluppo molto più lento che nei dialetti ingevoni e nordici³. Tuttavia nel tedesco moderno le vocali metafoniche sono ampiamente rappresentate e ciò non solo perché nel successivo periodo medio-alto-tedesco il fenomeno dell'inflessione palatale ha progredito nel suo graduale sviluppo, ma anche e soprattutto perché un processo analogico, in senso inverso a quello verificatosi nei Paesi Bassi, ha esteso le forme metafoniche: in rapporto al progressivo indebolimento delle sillabe desinenziali, esse hanno assunto funzioni morfologiche, divenendo quindi mezzo ausiliare di differenziazione tra forme diverse, quali, ad es., plurale e singolare, comparativo e positivo, ottativo e indicativo. Nell'inglese, per il processo di analogia grammati-

¹ Alcuni nomi propri visigotici sembrerebbero indicare metafonìa palatale in gotico: cf. W. Streitberg, *Urgermanische Grammatik*, ristampa Heidelberg 1943, § 94, 3a.

² M. Schönfeld, *Historische Grammatica van het Nederlands*, 4ª ediz., Zutphen 1954, §§ 36-40.

³ L'epoca tarda dei documenti non ci consente però di stabilire la priorità del fenomeno in nordico.

cale che tende a ridurre all'unità la varietà delle forme, il fenomeno della metaforia palatale risulta assai limitato nei confronti dell'anglosassone; vi appaiono tuttavia ancor chiari, anche se in un numero ristretto di forme, rapporti metafonici, quali *a* [æ]: *e* (< ags. *a* : *e*), *oo* [u:] : *ee* [i:] (< ags. *ō* : *ē*), *u* : *i* (< ags. *u* : *y*), *ou* [au] : *i* [ai] (< ags. *ū* : *ȳ*).

Altro fenomeno di dilazione vocalica è dovuto all'influsso della *u*. Mentre nella metaforia palatale la lingua, anticipando la posizione della *i*, si sposta verso il palato duro con conseguente palatizzazione delle vocali velari, l'azione della *u* tende a spostare la lingua verso il palato molle e ad anticipare la posizione protesa delle labbra, avendo così per effetto la velarizzazione e la labializzazione delle vocali colpite¹. Anche *a*, proveniente da *o* o precedente *n*, e pertanto tendente a *ɔ*, esercita un influsso analogo, tuttavia con efficacia proporzionata alla sua minore labialità. L'inflessione labiovelare ha una portata di gran lunga inferiore a quella palatale, sia perché manca nei dialetti tedeschi, come nel gotico, sia perché, comportando un'azione complessa (retrazione del punto di articolazione e protrusione delle labbra), non realizza sempre questo duplice effetto: in determinati casi l'azione della *u* è limitata in nordico alla labializzazione della vocale palatale. Bisogna pertanto distinguere questa metaforia labiale, caratteristica del nordico, dalla metaforia velare, che per lo più comporta anche la labializzazione e appare anche in anglosassone e antico frisone. D'altra parte la metaforia labiovelare risulta in genere incompleta, in quanto non porta alla modifica del timbro vocalico, bensì alla frattura della vocale in due elementi, di cui il primo conserva il carattere palatale. Non è escluso

¹ Ai fattori fisiologici determinanti i fenomeni metafonici è congiunta una causalità di carattere psicologico: è chiaro che non può trattarsi di effetti puramente meccanici, specie ove le modificazioni avvengano per anticipazione. L'accento radicale ha un'importanza indiscussa e con esso l'indebolimento delle vocali atone: la legge di un costante equilibrio, che tende sempre a ristabilirsi ove mutamenti lo turbino, fa sì che, come per la caduta di una consonante si ha l'allungamento compensatorio della vocale precedente, all'indebolimento delle vocali atone corrisponda una compensazione qualitativa della vocale radicale. Va quindi riconosciuta la congruenza dei fenomeni metafonici con lo sviluppo strutturale germanico, che consolida e accresce il valore della sillaba radicale indebolendo e riducendo quello delle altre. Cf. H. Brinkmann, *Sprachwandel und Sprachbewegungen in ahd. Zeit*, Jena 1931, p. 83; O. Höfler, *Stammbaumtheorie, Wellentheorie, Entfaltungstheorie I*, in «Beitr. zur Geschichte d. dt. Sprache u. Lit.» 77 (1955), pp. 30-66.

che i due elementi vocalici costituiscano un digramma rappresentante un fonema con articolazione retratta e labializzata rispetto alla vocale originaria, ma anche ove dovesse trattarsi di dittongo, è chiaro che il secondo elemento vocalico gli conferisce un carattere velare (spesso congiunto a labialità) estraneo alla vocale semplice da cui proviene. In nordico l'azione di *u* conserva il carattere di inflessione vocalica limitatamente al passaggio di *ǣ* in *ǒ* (*e* > *ø* soltanto se precede *v*, *r*, *l* e davanti a *h* eterosillabica, caduta con allungamento compensatorio della vocale); *e* si scinde invece in (*eɔ* >) *iɔ* e, per influsso di *a*, in (*ea* >) *ia*¹. In anglosassone la metaforia labiovelare, sia dovuta a *u* che ad *a*, presenta sempre la scissione della vocale, ma non ha la stessa frequenza per le singole vocali, né appare in egual misura nei diversi dialetti; in genere è favorita dalla presenza di liquide o labiali: *æ* > *ea*, *e* > *eo*, *i* > *io*². In antico frisone l'azione della *u* colpisce soltanto *i* che si frattura in *iu*³.

Anche le altre vocali agiscono sulla vocale radicale modificandone il timbro: sia nel nordico sia nei dialetti germanici occidentali⁴ *i* > *e* e *u* > *o* davanti ad *a*, *o*, *e* della sillaba seguente,

¹ Pur essendo generalmente riconosciuto che in nordico la frattura è essenzialmente un fenomeno metafonico (cf. A. Noreen, *Altisländische Grammatik*, Halle 1923, § 87; E. Prokosch, *op. cit.* § 41e; S. Gutenbrunner, *Historische Laut- und Formenlehre des Altisländischen*, Heidelberg 1951, § 32), nei manuali continua l'uso del termine 'frattura' per il fenomeno chiamato invece 'metaforia velare' nei manuali anglosassoni. Senza entrare nel merito della proprietà di denominazione, è certo che la mancanza di una terminologia unitaria per manifestazioni di uno stesso fenomeno (l'affinità è posta in rilievo da G. Neckel, *Die Verwandtschaften der germanischen Sprachen untereinander*, in «Beitr. zur Gesch. d. dt. Sprache u. Lit.» 51 (1927), pp. 1-17, e sostenuta da H. Hirt, *op. cit.* § 37,3) crea delle ambiguità, ove non dia luogo a veri e propri errori. Cf. J. Dal, *Name und Sache. Zur Benennung 'U-Umlaut' im Altenglischen*, in «Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap» 14 (1947), pp. 113-14, ove però è proposto il termine 'frattura' o 'dittongazione' per la scissione vocalica determinata da *u*.

² K. Bülbring, *Altenglisches Elementarbuch*, Heidelberg 1902, §§ 226-250; E. Sievers-K. Brunner, *Altenglische Grammatik*, Halle 1942, §§ 108-111.

³ W. Steller, *Abriss der altfriesischen Grammatik*, Halle 1942, §§ 108-111.

⁴ Cf. Fr. van Coetsem, *Das System der starken Verba und die Periodisierung im älteren Germanischen*, Amsterdam 1956, §§ 24-26. Derivando germ. *i* ed *ē*² da *ei* (duplicata determinata dall'elemento vocalico della sillaba seguente: *ei* > *ii* > *i* davanti a *i*, *j*; *ei* > *ee* > *ē*² negli altri casi), l'A. vede nella presenza di *ē*² in gotico (che, pervenuta nel sistema delle vocali lunghe, si sottrasse all'ulteriore evoluzione che colpì le brevi) la più autorevole testimonianza di un'azione metafonica condizionata in gotico, come negli altri dialetti, prima che subentrasse l'eguagliamento per cui ogni *e* > *i*.

purché non sia interposto *j* o il nesso *nasale* + *consonante* (nei dialetti ingevoni anche la *nasale* semplice¹; altrove *m* può impedire soltanto il passaggio di *u* in *o* in virtù della sua labialità). Questa inflessione vocalica, come già detto, è impropriamente chiamata frattura. Se l'azione della *i* ha per effetto la palatizzazione e quella della *u* la labio-velarizzazione delle vocali colpite, l'influsso di *a*, *o*, *e* tende ad aumentare il grado di apertura delle vocali alte. Le vocali, che abbiamo già differenziate secondo il punto di articolazione e la partecipazione o meno dell'azione delle labbra, si distinguono anche in alte e basse (o chiuse e aperte), a seconda della posizione più o meno elevata della lingua, che determina un minore o maggior grado di apertura: *i* ed *u* (la prima la più avanzata delle palatali, la seconda la più labializzata delle velari) hanno entrambe un grado minimo di apertura; *a* presenta invece l'apertura massima.

L'influsso delle vocali *a*, *o*, *e* tende quindi ad abbassare le vocali alte e tra esse è naturalmente *a* quella che ha maggiore efficacia².

L'abbassamento ha in comune con la metaforia velare la re-
trazione delle vocali palatali, carattere comune riscontrabile in anglosassone, ove le vocali velari *a*, *o*, *u* impediscono lo sviluppo

¹ Cf. H. Collitz, *Early Germanic Vocalism*, in «Modern Language Notes» 33 (1918), pp. 321-333.

² L'abbassamento di *i* ed *u* presenta qualche irregolarità nei singoli dialetti, ma il passaggio di *u* in *o* è ovunque più conseguente. A parte i turbamenti dovuti alla concorrente tendenza di *e* a passare in *i* in determinate posizioni (v. sotto), la mancanza di parallelismo è giustificata da rapporti diversi: mentre le labiovelari sono rappresentate nel germ. primitivo da un unico fonema (*u*), la cui variante (*o*), determinata da vocali basse e medie, acquisterà valore fonemico, sussistendo anche col decadere dei determinanti, *i* ed *e* rappresentano invece due distinti fonemi, le cui varianti (*e* variante bassa di *i* e *i* variante alta di *e*) nei dialetti nordici e occidentali non si assimilano ai fonemi di cui hanno la pronuncia, ma conservano la loro stabilità solo condizionatamente all'attività dei determinanti: il precoce indebolimento o addirittura la caduta delle vocali determinanti eliminerebbe la variante stessa. Cf. W. F. Twaddel, *The Prehistoric Germanic Short Syllables*, in «Language» 24 (1948), pp. 139-151. Nel sistema vocalico gotico *e* (come *o*) non ha valore fonemico e la variante bassa di *i* (*ai*), come quella di *u* (*ai*), è determinata soltanto dalle consonanti *r*, *h*, *h*, mentre degli originari determinanti vocalici non resta traccia che in *e*² (v. pag. prec. nota 1). Tuttavia nel gotico della Crimea *e* si conserva e appare *o* per *u* alle stesse condizioni che nei dialettici nordici e occidentali. Cf. E. Schwarz, *Goten, Nordgermanen, Angelsachsen*, Bern-München 1951, pp. 167-68; W. Krause, *Handbuch des Gotischen*, München 1953, p. 25.

spontaneo di germ. occidentale *a* in *æ* (anche di *ā* in *æ* ove non sia interposta una dentale)¹.

Al fenomeno opposto di innalzamento va attribuito il passaggio di *e* in *i* davanti a *i* ed *u* della sillaba seguente². Tuttavia il passaggio di *e* in *i* non è una manifestazione dovuta esclusivamente all'influsso delle vocali alte: anche davanti al nesso *nas.* + *cons.* *e* > *i*, e qui il processo fisiologico è indubbiamente diverso. Inoltre la correlazione con l'opposta tendenza (cioè l'abbassamento di *i* in *e*), che turba col gioco dell'eguagliamento gli originari rapporti metafonici, agisce a favore di *i*: in gotico, ove l'uguagliamento è totale, ogni *e* > *i*³. Vero è che la presenza di *i* davanti ad *u* risulta generalmente stabile soltanto in antico-alto-tedesco, assai meno nel sassone antico, ma il mantenimento di *e* davanti ad *u* potrebbe essere dovuto all'attività velarizzante di *u* in quei territori linguistici (antico nordico⁴, anglosassone, antico frisone), ove l'inflessione velare esplica la sua azione.

2. INFLUSSO DELLE CONSONANTI

Le semivocali, strettamente affini alle vocali con apertura minima e determinate da un'ulteriore riduzione del grado di apertura, che può trasformarle in fricative, agiscono anch'esse sulla vocale radicale e precisamente *j* con lo stesso effetto palatizzante di *i*, *w* con più ampio campo d'azione di *u* per la sua maggiore

¹ K. Bülbring, op. cit. §§ 127 e 129; E. Sievers-K. Brunner, op. cit. §§ 50 e 63.

² Per le labiovelari non si ha un corrispondente innalzamento di *o* in *u*, in quanto nel sistema vocalico germanico *o* è soltanto variante bassa di *u*. (v. pag. prec. nota 2).

³ W. Braune-W. Mitzka, *Althochdeutsche Grammatik*, 8ª ediz., Tübingen 1953, § 31; E. Sievers-K. Brunner, op. cit. § 45, nota 3; A. Noreen, op. cit. § 60; K. Krause, *Abriss der Altwestnordischen Grammatik*, Halle 1948, § 17; J. Sverdrup, *Die kurzen Vokale e und i im Gotischen*, in «Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap» I (1928), pp. 189-202. L'uguagliamento a favore di *i* è giustificato dalla prevalenza delle forme con *i*, determinata non solo dall'azione della nasale (in nordico anche di una precedente *g* o *k*), ma anche dalla maggiore resistenza delle vocali atone alte dopo sillaba breve. Cf. H. Krahe, *Germanische Sprachwissenschaft*, I, 3ª ediz., Berlin 1956, §§ 118-122.

⁴ La *i* in forme nordiche, addotte da A. Jóhannesson, *Grammatik der urnordischen Runeninschriften*, Heidelberg 1923, § 24, quali esempi di innalzamento di *e* davanti ad *u*, è attribuita da A. Noreen, (op. cit. § 63,3) all'influsso della precedente *g* o (come nel caso di *gibu*) ad eguagliamento ad altre forme (*gibiR*).

labialità: essa è attiva anche nei dialetti tedeschi¹, in nordico modifica anche *e* in *ø* e *i* in *ǫ̃*², agisce inoltre anche in posizione iniziale sulla seguente vocale radicale³.

Un'azione palatizzante la vocale radicale da parte di altre consonanti si riscontra soltanto in antico nordico, ove davanti a *R* (< germ. *z* < ie. *s*), rimasta ancora distinta dalla *r* ereditata dall'ie., *a* > *e*, *o* > *ø*, *ū* > *y*, *ā* > *æ*. Altra metafonìa palatale caratteristica del nordico è la modificazione di *a* in *e* per l'azione combinata di *g* o *k* seguite da *e* o da una *i* secondaria (< *e*), inefficiente da sola a palatizzare la vocale precedente⁴.

Mentre all'esteso fenomeno di metafonìa palatale corrispondono manifestazioni tanto esigue di un influsso palatizzante da parte di consonanti, al fenomeno di metafonìa labiovelare, molto più limitato, fa riscontro un'azione labiovelarizzante consonantica ben più ampia.

Caratteristiche della *u*, oltre il grado minimo di apertura, sono, come abbiamo visto, l'articolazione velare e il concorso dell'azione delle labbra. Poiché alcune consonanti hanno come processo articolatorio essenziale l'azione delle labbra (labiali) o la partecipazione del palato molle (velari), ne consegue che la vicinanza di tali consonanti omorganiche determini un'azione combinata rispondente all'influsso della *u*. Nei dialetti ingevoni essa rinsalda la stabilità di *u*, ostacolando l'azione modificante di fonemi vicini; nei confronti di altre vocali l'azione combinata della labiale e della velare (anche *r*; *l* concorre invece soltanto alla stabilità di *u*) tende sempre alla retrazione della vocale, con maggiore efficacia se la labiale è *w*, che a dette caratteristiche unisce

¹ J. Schatz, *Althochdeutsche Grammatik*, Göttingen 1927, § 289; W. Braune-W. Mitzka, op. cit. § 114.

² A. Noreen, op. cit. § 82; A. Heusler, *Altisländisches Elementarbuch*, 4ª ediz., Heidelberg 1950, § 72; S. Gutenbrunner, op. cit. § 43, III, 2; R. Iversen, *Norrøn Grammatikk*, 5ª ediz. Oslo 1955, § 18.

³ W. Braune-W. Mitzka, op. cit. § 29, nota 4; J. H. Gallée, *Altsächsische Grammatik*, 2ª ediz., Halle-Leiden 1910, § 57; F. Holthausen, *Altsächsisches Elementarbuch*, 2ª ediz., Heidelberg 1921, § 82, nota 2; K. Bülbbring, op. cit. §§ 260 sgg.; E. Sievers-K. Brunner, op. cit. §§ 115 sg.; F. Mossé, *Manuel de l'anglais du moyen âge I*, Paris 1945, § 27; R. Iversen, op. cit., § 29.

⁴ A. Noreen, op. cit. § 73; A. Heusler, op. cit. § 64; R. Iversen, op. cit. § 15.

un grado minimo di apertura. Se poi vi sono i presupposti per la metafonìa labiovelare, il concorso della *w* (nel nordico anche di altra labiale o di una nasale) ne amplia e intensifica l'azione: oltre a labializzare an. *e* (> *ø*) e *i* (> *ǫ̃*), altrimenti non colpite dall'influsso di *u*, determina una inflessione vocalica completa sia in nordico sia in antico sassone col passaggio di *a* in *o*, nonché in anglosassone, ove *e* > *o* e *i* > *u*¹. In antico-alto-tedesco questi mutamenti sono assai meno frequenti, si trovano tuttavia forme con *o* per *e* dopo *w* (e *qu*) specialmente davanti a labiali e velari².

Fuori questione resta l'influsso delle nasali, che non ha rispondenza coi fenomeni di dilazione vocalica, se non di carattere secondario, in quanto la nasalizzazione può comportare una modifica del timbro vocalico nello stesso senso della metafonìa velare. Ciò avviene nel passaggio di *ǣ* in *ō*, una tendenza che appare, prima o poi, nel corso dell'evoluzione di tutti i dialetti (tranne il gotico), ma con manifestazioni di portata assai diversa, che precedono e prevalgono nei dialetti ingevoni: in antico nordico si limitano a perfezionare il passaggio di *ǫ̃* (< *ā* per metafonìa labiovelare) in *ō*; nel tedesco forme con *ō* < *ā* davanti a nasale appaiono soltanto in periodo moderno³. All'influsso della nasale è pure dovuto il passaggio di *a* in *ō* (< *on* < *an*), che appare davanti a tutte le spiranti sorde nei dialetti ingevoni e davanti alla sola *s* in nordico, ove la nasale è caduta con allungamento compensatorio della vocale precedente. Resta fermo peraltro che, nel caso di spiranti labiali, la partecipazione dell'azione delle labbra contribuisca, insieme a consonante velare, a modificare il timbro della vocale radicale.

Passiamo quindi ad esaminare i cambiamenti vocalici dovuti all'influsso di altre consonanti. Abbiamo già visto che in gotico il passaggio di *i* in *ai* [ɛ] e di *u* in *au* [ɔ] ha luogo davanti a *r*, *h*, *h*, che esercitano pertanto un'azione analoga a quella di

¹ A. Heusler, op. cit. § 75; R. Iversen, op. cit. § 16,2, nota; E. Sievers-Brunner, op. cit. §§ 113 b, c, 114 b, c; F. Holthausen, op. cit. § 82, nota 2.

² W. Braune-W. Mitzka, op. cit. §§ 29,4; 107 nota 2.

³ H. Paul - L. E. Schmitt, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 16ª ediz., Tübingen 1953, § 27,2; A. Moret, *Phonétique historique de l'allemand*, Paris 1953, § 32.

a, *o*, *e* nei dialetti nordici e occidentali, cioè un aumento del grado di apertura con conseguente abbassamento del timbro vocalico.

In antico-alto-tedesco il dittongo *ai* > \bar{e} davanti a *r*, *h* (*w*) e il dittongo *au* > \bar{o} davanti a *h*, *r* (e le altre dentali): la monottongazione è senza dubbio dovuta all'abbassamento del secondo elemento e successiva assimilazione del primo al secondo: *ai* > *ae* > \bar{e} , *au* > *ao* > \bar{o} (le forme intermedie sono documentate nei testi bavaresi più antichi).

Talvolta appaiono forme con *e* per *i* davanti a *h* o *r* e con *o* per *u* davanti a *h*. Negli scritti di Notker \hat{i} ed \hat{u} sono regolarmente dittongati in $\hat{i}e$ e $\hat{u}o$ davanti a germ. *h*.

L'alternanza dei dittonghi *eo/iu* (< germ. *eu*¹), determinata nel francone, come nei dialetti ingevoni (ags. $\bar{e}o/\bar{i}o$, as. *eo*, *io/iu*, afris. *ia/iu*²), dalla vocale della sillaba seguente (*a*, *o*, *e/i*, *u*), è condizionata nel tedesco superiore, come nel nordico (*iō/iū*³), dalla consonante intermedia: *eo* (an. *iō*) appare soltanto davanti a *h*, *r*, (e le altre dentali)⁴.

L'azione palatizzante di *i*, *j* è impedita in tutto il territorio antico-alto-tedesco dai nessi *ht*, *hs* (nonché da *cons.* + *w*); nei dialetti superiori anche davanti a *h*, *r* + *cons.* (e *l* + *cons.*).

Anche nel sassone antico troviamo una limitazione alle manifestazioni della metaforia palatale dovuta ai nessi *h* + *dentale* e spesso anche a *rw*, *rd*. Forme con *a* per *e* e con *e* per *i* sono frequenti davanti a *r*, con *o* per *a* davanti a *h* + *cons.*, *ld* e tra *w* e *r*⁵; forme con *o* per *u* appaiono davanti a *r* nonché davanti a *h* + *cons.*

In antico frisone *i* si frattura in *iu* davanti a *ht*, *hs*. Il normale sviluppo di *a* in *e* in sillaba chiusa è impedito da *h* + *cons.*,

¹ Germ. *eu* si conserva in antico sassone davanti a *w* (cf. F. Holt-hausen, op. cit. § 104) e nelle più antiche iscrizioni nordiche (cf. A. Noreen, op. cit. § 56).

² Anche davanti a *w*, cf. W. Steller, op. cit. § 20 b.

³ Anche davanti a *R*, cf. A. Heusler, op. cit. § 49. I dittonghi sorti da frattura sono originariamente discendenti anche in nordico, come in anglosassone. Cf. S. Gutenbrunner, op. cit. § 32.

⁴ W. Braune - W. Mitzka, op. cit. § 47; A. Heusler, op. cit. § 85; S. Gutenbrunner, op. cit. § 46, III, 1 e 2.

⁵ È molto probabile che le forme con labiovelarizzazione di *a* in *o* siano state molto più diffuse di quanto la grafia documenti: incertezze grafiche tra *a* ed *o* appaiono anche davanti a nasale, determinate forse dalla mancanza di un segno grafico rispondente al suono intermedio [o]: ciò spiegherebbe anche la frequente grafia *a* per *o* davanti a *r*, che Holt-hausen (op. cit. § 86, nota 1) attribuisce a delabializzazione.

r + *cons.*, spesso anche da *l* + *cons.* Davanti a *r* appare non di rado *e* per *i*¹.

In anglosassone le vocali palatali $\bar{æ}$, *e*, *i* si fratturano in *ea*, *eo*, *io* per influsso di una seguente *h* o di *r* + *cons.*; $\bar{æ}$ > *ea* anche davanti a *l* + *cons.*; *e* > *eo* soltanto davanti a *lh*. La frattura delle rispondenti vocali lunghe si trova soltanto davanti a *h*. Tali consonanti o gruppi consonantici esercitano sulla vocale radicale un influsso che ha gli stessi effetti della metaforia labiovelare e, come questa, notevoli differenze di validità nei singoli dialetti.

In antico nordico \bar{i} > \bar{e} , \bar{u} > \bar{o} , *au* > \bar{o} davanti a *h* che cade o si assimila alla consonante seguente; *ai* > \bar{a} davanti a *h* e *r* (< germ. *r*); *i* > *e*, *u* > *o* davanti a *R* (< germ. *z*), che d'altra parte, come abbiamo visto, esercita un influsso palatizzante sulle vocali velari; $\bar{j}u$ > $\bar{j}o$ davanti a *h*, *r* (e le altre dentali). Il dittongo *iō*, alternante con *iū*, appare soltanto davanti a *h* (e dentali).

Dall'esame del vocalismo dei singoli dialetti antico-germanici emerge la costante azione modificatrice esercitata da *h* e *r* sulla vocale radicale; tale azione però non consegue ovunque gli stessi effetti. A parte la *R* nordica che assume una particolare complessa posizione nei rapporti metafonici, in quanto palatizza le vocali velari e abbassa quelle alte, l'influsso di queste consonanti è nettamente delimitato nei diversi dialetti: nel gotico, nell'antico nordico e nell'antico-alto-tedesco *h* e *r* (in an. e aat., in ambito più ristretto, anche le altre dentali) producono l'abbassamento delle vocali alte, agiscono quindi nello stesso senso e con gli stessi effetti delle vocali *a*, *o*, *e*; nei dialetti ingevoni *h* e *r* (in misura più limitata anche *l*) esercitano un'azione labiovelarizzante in tutto rispondente alla metaforia labiovelare.

Questa particolare posizione dei dialetti ingevoni potrebbe essere attribuita ad una maggiore recettività, da parte delle vocali ingevoni, di un influsso che non lascia tracce sul vocalismo degli altri dialetti, come avviene per la metaforia labiovelare, che manca nei dialetti tedeschi, oltre che nel gotico. Ma poiché l'effetto di questo influsso risulta identico all'azione della *u*, dovremmo tro-

¹ Il frisone antico è contemporaneo del medio inglese, ove la frattura è scomparsa; è pertanto molto probabile che nel frisone preletterario la frattura avesse la stessa portata che in anglosassone. Cf. Prokosch, op. cit. § 42 f.

varlo anche in nordico, ove tale azione si manifesta con la metafonìa labiale e velare, sotto forma di inflessione vocalica e di frattura. Qui invece l'azione di *h* e *r* si limita all'abbassamento delle vocali alte; d'altra parte *h* e *r* esercitano un influsso velarizzante anche nel sassone antico, ove la metafonìa labiovelare, come fenomeno di dilazione vocalica, ha solo sporadiche manifestazioni. Pertanto la diversa portata dell'influsso non può essere attribuita ad una maggiore labilità del timbro vocalico ingevone di fronte a consonanti che abbiano lo stesso valore fonetico negli altri dialetti germanici, ma deve dipendere appunto dalla differenza nel luogo e nel modo di articolazione, che tali consonanti presentano nei singoli dialetti.

La *h* germanica, che negli altri dialetti antico-germanici conserva, limitatamente alla posizione finale e mediana preconsonantica, il valore originario di fricativa velare sorda, ha ben presto modificato in nordico la sua articolazione: già nel nordico primitivo *h* cade spesso in posizione mediana; in antico nordico la sua scomparsa è totale in tale posizione (salvo se seguita da *s*, ove > *k*, o da *t*, a cui si assimila) e in posizione finale¹.

Abbiamo già visto che l'azione labiovelarizzante combinata di labiali e velari ha luogo nei dialetti ingevoni anche se alla labiale si accoppia *r*. Ciò denuncia un carattere velare di *r*, estraneo alla consonante negli altri dialetti e dovuto alla posizione sollevata del dorso della lingua, che unisce alla frizione una articolazione retratta. Anche *l* possiede l'attitudine ad assumere una articolazione velare secondaria, ma indubbiamente più debole: nell'azione labiovelarizzante combinata contribuisce al mantenimento di *u*, ma non alla retrazione delle altre vocali, analogamente nel fenomeno della frattura ha un'attività molto più circoscritta.

Nei dialetti ingevoni *h* e *r* sono da considerare entrambe fricative velari. Come tali presentano due caratteristiche della *u* (velarità e grado minimo di apertura), bastevoli, come nel fenomeno di labiovelarizzazione combinata (labialità e velarità), a modificare il timbro della vocale radicale nello stesso senso della meta-

¹ A. Noreen, op. cit. § 230; S. Gutenbrunner, op. cit., §§ 30, 3, 4 e 71,4.

fonìa velare. Nell'antico nordico, per la mancanza di velarità di *r* e *h* (ove non sia già caduta, ha certamente modificato il punto di articolazione, diventando semplice aspirazione in epoca anteriore alle prime manifestazioni di metafonìa labiovelare¹), vengono meno le condizioni per un'azione velarizzante, mentre i dialetti tedeschi, mancando come il gotico del fenomeno di velarizzazione (l'oscuramento delle vocali palatali può avvenire soltanto per labializzazione), restano fuori questione, anche essendoci, limitatamente a *h*, i presupposti per un'azione analoga. Il più vasto campo d'azione e la maggiore efficienza di *h* in tutti i dialetti va attribuita alla sua maggiore velarità, che crea un rapporto *r* : *h*, rispondente nei dialetti ingevoni a *u* : *w* (maggiore labialità) e ad *e*, *o* : *a* (maggiore grado di apertura) negli altri dialetti.

GEMMA MANGANELLO

¹ La metafonìa labiovelare, in nordico come in anglosassone, è più tarda della metafonìa palatale: ha inizio soltanto nell'VIII secolo; cf. S. Gutenbrunner, op. cit. § 36,4; E. Sievers-K. Brunner, op. cit. § 94. L'abbassamento delle vocali alte è invece preletterario, precede la modificazione della *h* in nordico, che pertanto è attiva anche qui, come negli altri dialetti.

ZUR INTERPRETATION
DER GEISTLICHEN *BISPELREDE*

Um zur Strukturanalyse der von der Forschung bisher recht stiefmütterlich behandelten Gattung *bispiel* und von dort weiter zu einer Geschichte dieser literarischen Form vorzudringen, bedarf es noch einer langen Reihe von Vorarbeiten, deren Aufgabe sich zunächst auf das Sichten des wenig bekannten Materials zu richten hat¹. Mit der bevorstehenden Ausgabe der bisher unveröffentlichten Gedichte des Strickers², des 'klassischen *Bispiel*-dichters', ist jedoch ein Schritt in dieser Richtung getan; nun, da sich seine ganze Lehrdichtung überblicken läßt³, kann der Versuch unternommen werden, an Hand des Einzelfalles Ansatzpunkte zur Interpretation zu gewinnen, von welchen her sich einige Aspekte der Gattung — ich beschränke mich hier auf die *Bispielrede* geistlichen Inhalts — beleuchten lassen.

¹ Schon 1909 formulierte Gustav Rosenhagen (in den *Verhandlungen der 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz*, 1. Sitzung am 1. Okt., S. 140) die « *Aufgaben der Bispelforschung* », die immer noch ihrer Lösung harren.

² Die bisher so gut wie unbekannt geistlichen Leergedichte und Gebete, die insgesamt etwa 7000 Verse umfassen, werden voraussichtlich noch 1958 in der Reihe der Veröffentlichungen des Istituto Universitario Orientale zu Neapel erscheinen.

³ Der obengenannten Ausgabe ist eine nach der Haupthandschrift A (= Cod. Vind. 2705) geordnete Konkordanz aller von Zwierzina als echt bezeichneten kleineren Dichtungen des Strickers beigegeben. Ein Verzeichnis der Anfangsreime und zwei weitere Tabellen ermöglichen eine Übersicht, die an Hand der Zwierzina'schen Zusammenstellung (Carl von Kraus, *Mittelhochdeutsches Übungsbuch*, 2. Aufl., Heidelberg 1926, S. 279 ff.) allein nicht möglich war; diese ist, soweit dies nötig war, ergänzt. Bei den im folgenden zitierten Stellen verwende ich die von Zwierzina eingeführten Siglen auch für die Drucke der betr. Hss und gebe dazu die entsprechende Nr. der Haupthandschrift A an. Die bisher ungedruckten Nrr. bestimme ich durch die Editionsnummer (abg. Ed. Nr.) der geplanten Gesamtausgabe zusammen mit der entspr. Nr. der Hs. A und deren Seitenzahl.

Das Zentralproblem bilden vorläufig zwei sich ergänzende Fragen: 1) woher stammt der Stoff des Erzählteils (A) und 2) wie verhält sich dieser zur Deutung (B)? Läßt sich für das geistliche *bispiel* des Strickers ein bestimmtes Schema aufweisen? Mit anderen Worten: steht das Gedeutete zur Deutung in einem bestimmten Verhältnis, wird dabei nach einer Regel verfahren — oder besteht zwischen 'Geschichte' und Auslegung überhaupt keine innerliche Verbindung, gewähren die « Beziehungen Gleichnis und Deutung auf der einen und die Auswahl der Gleichnisstoffe auf der anderen » wirklich « eine Freiheit fast ohne Grenzen »¹? Läßt sich wirklich « jedes denkbare weltliche oder geistliche Motiv... geistlich deuten » und kann jede beliebige « geistliche Lehre oder Geschichte auf Weltliches ausgelegt werden »²? Ist der Kontrast von 'Fabel' und 'Moral' auf eine gewollte Überraschung hin zugespitzt³ oder entsteht er ungewollt? In beiden Fällen kann sich für moderne Beurteiler eine komische Wirkung ergeben, welche frühere Forscher wie Goedeke⁴, Scholl⁵, Wackernagel⁶ u. a. als geschmacklos empfanden.

Hier gilt es nun anzusetzen und zur Richtigstellung des Urteils zunächst die Frage aufzuwerfen, ob denn die Strickersche Art der Auslegung nicht in einem größeren, über das rein Poetische hinausweisenden Zusammenhang steht, nämlich in der Tradition der geistlichen *expositio*, wie sie seit jeher vom biblischen Text ausgehend in der christlichen Erbauungsliteratur und Homiletik gepflegt wurde⁷.

Man kommt hierbei zu wichtigen Ergebnissen. Nicht nur, daß

¹ So Gustav Rosenhagen, VfL IV (1953), Sp. 296 f.

² *Ibd.*

³ Vgl. Konrad Zwierzina, a. a. O. « ... die Deutung ist das Thema, das überraschen soll... ».

⁴ *Deutsche Dichtung im Mittelalter*, 1854, S. 634: « Die Anwendung ist oft so abgeschmackt und überraschend albern, daß kaum etwas Alberneres ausgeklügelt werden könnte... Schielende und ungehörige Fabeln... » u. s. w. Vgl. auch ds. im *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 1, 2. Aufl., 1884, S. 110.

⁵ *Geschichte der altdeutschen Literatur*, 3. Aufl., 1855, S. 28: « ... krampfhafter Versuch, Moral herauszuziehen... »; vgl. *ibid.* S. 333.

⁶ *Altdeutsches Lesebuch*, 5. Aufl., 1875, S. 799, Ferner: E. R. Müller, *Heinrich von Loufenberg, eine literar-historische Untersuchung*, Straßburg 1888.

⁷ Was schon B. J. Docen richtig erkannte, vgl. *Altdeutsche Wälder* 2, S. 2.

der Stricker durchgehend Sentenzen aus der heiligen Schrift als Autoritäten in seiner *moralisatio* anführt oder bildhafte Stellen der Bibel predigtartig auslegt, sie zum Erzählteil ausbaut¹ oder darin geläufige Tropen aus biblischen Gleichnissen verwendet² — selbst wenn der auszulegende Teil frei erfunden scheint, wie etwa bei der Nr. M 28 (= A 114 'Die Milch und die Fliegen') oder sich auf eine Vorlage stützt, wie dies bei der Nr. M 35 (= A 51 'Die Äffin und die Nuß')³ der Fall ist, so hält sich der Dichter in Teil B, bei der Auslegung, immer, wenn auch nicht explicite, an die Hauptregel der damaligen Bibelinterpretation, nämlich ein Textwort mit Hilfe eines anderen Textwortes zu erklären, das einen Vergleich, einen Typus oder eine Figura stützen kann. Zur Erläuterung dieses Verfahrens diene das folgende Beispiel: Es findet sich in einem vorliegenden Bibeltext das Wort *aquila*, das auf Maria gedeutet werden soll. Dazu bedarf es eines *tertium comparationis*, einer Proprietät der Sache, die durch das besagte Textwort (*aquila*) ausgedrückt ist und einer Eigenschaft Marias gleichgesetzt werden kann. Diese Proprietät kann einfacher Natur

¹ Im Zyklus 'Vom heiligen Geist' (Ed. Nr. 1 = A 1-9) wird v. 615-643, am Anfang des A 9 entsprechenden Abschnittes, die auf Origines zurückgehende Deutung von Jes. 4, 1 auf Christus, der die sieben Gaben in ihrer Ganzheit besitzt, durchgeführt. Auf Bibelstellen aufgebaut sind weiter die Nrr. H 153 = A 46 'Der Juden Abgott', nach Exod. 32; M 26 = A 85 'Das Bild', nach Dan. 2, 31; M 11 = A 124 'Die sieben himmlischen Gaben', nach Luc. 6, 38; Ed. Nr. 111 = A 126 'Des Teufels Ammen', nach Is. 66, 11 (?); H 106 = A 131 'Ein Beispiel Salomons', nach Prov. 27, 15; M 16 = A 132 'Die Weisheit Salomons', nach Prov. 30, 8; H 152 = A 139 'Die wandelbaren Juden', nach Exod. 14; M 2 = A 160 'Die irdenen Gefäße', nach Is. 64, 7; Ed. Nr. 148 = A 162a 'Was der Mensch säet, das wird er ernten', nach Gal. 6, 7, 8 und Joh. 6, 63.

² So etwa in dem breit ausgeführten Eingangsteil von Ed. Nr. 152 = A 164 (teilw. gedruckt in v. d. Hagens *Germania* 8, S. 292 ff.) 'Die Ritter', wo Elemente aus den Gleichnissen vom verlorenen Schaf (Luc. 15, 4-7) und von den Arbeitern im Weinberg (Math. 20, 1-16) benützt werden.

³ Die gleiche allgemein bekannte *natura* des Affen findet sich u. a. bei Johannes de Schepeya, ed. L. Hervieux, *Les Fabulistes Latins*, IV, 1896, S. 434, Nr. XLII: *Symea libenter comedit nucleos nucum. Sed, quando gustat de cortice et invenerit eum amarum, abicit totam nucem. Tales sunt, qui ad tempus credunt et in tempore tentacionis recedunt.* Zu der anderen bei K. A. Hahn, *Kleinere Gedichte von dem Stricker* (= Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur, Bd. 18), Quedlinburg 1839 als Nr. IX (Ed. Nr. 94 = A 110) abgedruckten Proprietät von der Affenmutter findet sich eine fast wörtlich mit dem Strickerschen *bispiel* übereinstimmende lateinische Parallele, s. J. Klapper, *Exempla aus den Handschriften des Mittelalters* (= Sammlung mittellateinischer Texte, H. 2), Heidelberg 1911, Nr. 189, S. 392, aus der Hs. IF 607 zu Breslau; vgl. andere Nachweise *ibid.*

oder wieder von einer Autorität bestätigt sein: nach Plinius und Isidor ist der Adler die Königin der Vögel — daher 'bezeichnet' er Maria, denn auf sie beziehen sich die Schriftworte: *Esther est quam rex accepit uxorem et voluit esse reginam*¹. Weiter erhebt sich der Adler nach Isidor im Flug über alle anderen Vögel — so erhebt sich die Gottesmutter über alle Engel- und Seligenchöre, denn für sie gilt: *In omni gente et in omni terra et in omni populo primatum habui; superbiorum et sublimium colla calcavi propria virtute*².

Wenn wir nun den Erzählteil (A) der geistlichen *Bîspelrede* als auszulegenden Text betrachten, ergibt sich die Parallele zu den Gepflogenheiten der Exegese von selbst. Der Dichter des *bîspels* hält sich an die Textbehandlung des Predigers: es werden durchschnittlich drei Wörter aus dem (Schrift-) Text ausgewählt — ein Verfahren, das der *divisio* in der Predigt entspricht³ — und in der oben dargelegten Art allegorisch 'erklärt'. Dabei fallen beim Stricker die Bibelzitate überwiegend weg, jedoch — und das ist das Wichtige — verstehen sie sich meist von selbst. Denn der Dichter arbeitet fast ausschließlich mit Begriffen, die durch Nennung in der heiligen Schrift sanktioniert sind, sein Vorgehen entspricht ganz der Methode der geistlichen Auslegung, die von Owst in anderer Beziehung treffend charakterisiert wird: « One favourite device of this exposition was to select some particular object or objects of the Scripture narrative and to concentrate on their allegoric significance, irrespective of the part which they play in their particular episode »⁴. Die tragenden Elemente im Erzählteil des *bîspels* (A), die im zweiten Teil (B) zur — oft schon durch die Tradition bestimmten — Auslegung herangezogen werden, sind also *res*, die durch ihr Vorkommen in der Bibel Autorität besitzen. Dabei ist es für diese

¹ Nach Esth. 2, 17. Das Beispiel stammt aus dem *Liber de moralitatibus corporum coelestium, elementorum, avium, arborum sive plantarum et lapidum pretiosorum, qui et quae in scriptura divina vel alibi in libris autenticis continentur*, nach L. Delisle, *Les propriétés des choses moralisées*, in *Histoire littéraire de la France*, XXX, S. 340.

² *Ibd.* nach Eccl. 24, 9-11. Vgl. zu dieser Technik F. van der Meer, *Augustin der Seelsorger*, Köln 1953, S. 447.

³ Vgl. S. Charland, *Artes predicandi* (= Publications de l'Institut d'études médiévales d'Ottawa, VII), Paris-Ottawa 1936, S. 158 und pass.

⁴ G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, 1933, S. 66 f.; c. II pass.

Form gleichgültig, ob im Teil A von einer oder mehreren Eigenschaften eines solchen Begriffes die Rede ist oder ob die auszulegenden Dinge zu einer Handlung verwoben werden, deren Stoff sich auch im Kreis des geistlichen Schrifttums vorgeformt finden mag¹. Im ersten Fall ergibt sich also eine Art emblematischer Predigt, die sich aus aneinandergereihten Bildern zusammensetzt, wie sich für den Kunft-Teil des Zyklus vom heiligen Geist (Ed. Nr. 1 = A 1-9, v. 1-554) beobachten läßt. Das Thema ist das mannigfache Wirken des Geistes im Menschenherzen; danach werden die Symbole des *adventus spiritus sancti* gewählt: er kommt als Wasser, um zu reinigen, als Öl, um zu heilen, als Feuer, um zu erwärmen und zu leuchten, zu erhärten, zu erweichen und zu zerstören — und so fort als Donner, Wein, Milch und Salz... — Verschiedene *propriétés* der Tiersymbole bestimmen auf diese Weise etwa den Aufbau des Lehrgedichtes von den vier Evangelisten (Ed. Nr. 122 = A 137). Als Anschauungsbeispiel für den zweiten Fall — Teil A als erfundene oder entlehnte Geschichte — möge das äußerlich ganz hausbacken erscheinende *bîspel* von der Milch und den Fliegen (M 28 = A 114) dienen. In zehn Versen wird eine Beobachtung aus dem täglichen Leben skizziert:

*Di weil milich warme ist,
so ist si der fliegen genist:
den kumte si ze maze.
und stet si inder an ir straze
5. daz si ir inder werdent gewar,
der fliegen kumt so vil dar
daz si si machent unrein.
si suchent si aber klein
di weil si groz hitze hat
10. und nahen bi dem fwer stat.*²

Die Träger dieser kleinen mit Küchenduft erfüllten Szene, *Milch*, *Fliegen* und *Feuer*, erscheinen nun im Laufe der Auslegung als — *Gebetsandacht*, *sündige Gedanken* und *Liebe des heiligen Geistes*. Hat es der Dichter dabei wirklich nur auf die Kontrastwirkung abgestellt, die sich aus den beiden entgegengesetzten Sphären, der

¹ Vgl. S. 3, Anm. 3; S. 27, Anm. 4 und pass.

² Text nach M. Gedruckt bei A. Leitzmann, *Die Melker Handschrift* (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. IV), Berlin 1904, S. 38 ff.

allzu dinglichen und der rein geistlichen, ergibt? Wird die Beziehung zwischen den Gegenständen und ihrer Exegese ganz beliebig bestimmt oder sieht sich der Stricker zu seinem Verfahren auf irgendeine Weise autorisiert? Läßt sich diese Frage überhaupt lösen?

Die Möglichkeit des Nachprüfens bieten uns die exegetischen Hilfsmittel jener Zeit selbst. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts beginnt sich mit den sogenannten *distinctiones*¹ ein neuer Kommentartypus durchzusetzen, der sich als ein bequem zu handhabendes Nachschlagewerk zur Abfassung von Predigten verwenden ließ. Vorgänger dieser neuen Art von Repertorien sind hauptsächlich die sog. *Clavis Melitonis*² und Psalmenkommentare, wie die *Expositio in psalmos poenitentiales*³. In diesen Büchern finden sich, meist in alphabetischer Reihenfolge, « de divers mots et vocables de l'écriture pour chacun desquels sont 'distingués' — d'où le titre *Distinctiones* — les sens symboliques, illustrés par quelques textes scripturaires »⁴. Doch wird nicht nur nach den verschiedenen Sinngehalten der Schrift unterschieden und geteilt, sondern allgemein auch nach dem Vorkommen der Wörter in der Bibel, wie ja die Redefigur der *distinctio* erklärt wird als *diversarum acceptionum eiusdem dictionis ostensio*⁵. Man findet also hier zunächst die Aufzählung der einzelnen Anwendungsarten und der sich daraus ergebenden Bedeutungen eines Schriftwortes x. Die Frage « wieviele Arten von x gibt es? » wird beantwortet, indem diese nach den einzelnen Schriftstellen, die das betreffende Wort enthalten, 'distingiert' werden. So z. B. das Wort *pax*: *pluribus et diversis modis accipiam et ita distinguam. Est pax peccatoris, pax precatoris, pax temporis, pax eternitatis. Pax peccatoris unde psalmo 'quia zelabis super iniquos, pacem peccatorum videns...'*⁶

¹ Vgl. darüber A. Wilmart, *Un répertoire d'exégèse*, in « Mémorial Lagrange », 1940; ds., *Les allégories attribuées à Raban Maur*, in « Revue Bénédictine », 1920; G. Lacombe, *La vie et les oeuvres du Prévostin* (= Bibliothèque Thomiste XI), 1927; P. S. Moore, *The Works of Peter of Poitiers*, 1936, c. 3, S. 78 ff.; A. M. Landgraf, *Einführung in die Geschichte der theologischen Literatur der Frühcholastik*, Regensburg 1948, S. 48; B. Smalley, *The Study of the Bible in the Middle-Ages*, 2. Aufl., 1952.

² J. B. Pitra, *Analecta Sacra*, II, Straßburg 1882.

³ Vgl. S. Moore, a. a. O.

⁴ M. D. Chenu, O. P., *Théologie symbolique et exégèse scolastique aux XII^e-XIII^e siècles*, in « Mélanges Joseph de Ghellinck », t. II, 1951, S. 509 ff.

⁵ A. de Poorter, *Un manuel de prédication médiévale* (MS 97 de Bruges), in « Revue Néo-Scholastique de Philosophie », Louvain 1923, S. 203.

⁶ *Ibid.*, zitiert nach Guillaume d'Auvergne, *De arte predicandi*, Teil 2, 15.

und so weiter nach den in Frage kommenden Bibelversen. Das so erhaltene Schema kann dann ausgearbeitet werden, indem man auch die Proprietäten und Qualitäten der betreffenden Dinge aufzählt und interpretiert. Dem Raben — aus Gen. 8,7 — werden an betreffender Stelle etwa folgende Eigenschaften zugesprochen: a) er ist schwarz, b) frißt Aas, c) schreit *cras, cras*. Aus diesen *naturae rei* leiten sich die allegorischen Bedeutungen ab, die der Prediger nach Belieben verwenden kann: der Rabe bezeichnet a) das, was schwarz von Sünde ist, b) diejenigen, welche sich von Eitelkeit nähren, c) Leute, die alles auf den anderen Tag aufschieben, d. h. *pro cras tinant...*¹. Von diesen 'allegorisierenden Wörterbüchern'² gibt es schon im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts so viele, daß Arnaud Roiard³, der Verfasser eines *Opus Theologicum Moraliu Distinctionum*, in der Widmung an König Robert von Neapel seiner Befürchtung Ausdruck gibt: *tanta est hodie Distinctionum copia quibus in sermonibus utuntur ad populum et ad clerum quod merito possunt reddi viles in conspectu Regie Maiestatis*. Der größte Teil dieser Distinctionen — zu welchen noch eine Unmasse anderer populärer Predigthilfen von der Art wie die *Proprietates rerum moralizate*⁴, diejenigen von Bartholomäus Anglicus⁵, das *Speculum* des Vincent von Beauvais, das Werk Alexander Neckhams, der *Dictionarius Pauperum*⁶ tritt — sind nicht neu ediert und daher äußerst schwer zugänglich⁷, wie z. B. die beliebten *Distinctiones monasticae*⁸ aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. In Mignes *Patrologia* sind neben den pseudohrabanischen *Allegorie in universam scripturam*⁹ nur noch die *Distinctiones* des Alanus von Lille¹⁰ aufgenommen, im

¹ Smalley, a. a. O., 247 und Anm. 3, nach einer Glosse von Langton.

² D. W. Bornemann, *Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche*, 1899, S. 215.

³ Vgl. C. V. Langlois, *Hist. litt.*, XXXV, Paris 1921, S. 462 ff.; Lacombe, a. a. O., S. 210, Anm. 1.

⁴ Vgl. L. Delisle, a. a. O., S. 334 ff.

⁵ Bartholomäus Anglicus de Glanvilla, *Tractatus de proprietatibus*. Impressum per Nic. Pistoris de Besssheim et Marcum Reinhardi de Argentina, 1480; vgl. Delisle, a. a. O., S. 353 ff.

⁶ Wilmart, a. a. O., S. 334.

⁷ Soweit bekannt aufgezählt bei Wilmart, a. a. O.; Lacombe, a. a. O., S. 118; Smalley, a. a. O., S. 246 ff.; Landgraf, a. a. O.

⁸ P. Lehmann, *Mittellateinische Verse in den Distinctiones monasticae et morales...*, Sitzungsberichte d. Bayr. Ak. d. W., 1922.

⁹ Bd. 112, col. 849 ff.; vgl. Wilmart, a. a. O.

¹⁰ Bd. 210, col. 685 ff.

übrigen muß man auf die Kommentare zu den entsprechenden Schriftstellen zurückgreifen.

Wenden wir uns nun wieder dem oben angeführten *bispiel* (M 28 = A 114 'Die Milch und die Fliegen') zu. Die bösen, unnützen Gedanken, die das Innere des Menschen von der Gebetsandacht ablenken, gleichen den Fliegen des Exempels:

- Swer wil da ze kirchen stan
und lat sin hertze unmuze han
mit werltlichem geschefte,*
20. *so ist daz-gebet ein klefte...*
26. *er wirfet so vil fliegen dar in:
er bedenket di tat
waz er allenthalben ze schafen hat
und wi er isliches verenden wil:*
30. *so wirt der fliegen also vil
daz si im daz gebet verswachent
und imz so frömde machent
daz sich daz hertze nicht verstat
waz der munt geschaffet hat.*¹

Ein Nachprüfen im Register der *Allegoriae* führt schon dicht an das gewünschte Resultat. Dort steht unter *Musca*²: *est inquietudo cordis, ut in Exodo [VIII, 24]: 'Et venit musca gravissima in domos Pharaonis', quod in mente cujuslibet reprobis semper inquietudo est.*

Haus (Tempel, Wohnung, Zimmer, Gefäß u.s.w.) mit der allegorischen Bedeutung *mens* = *herze* als Ort des göttlichen oder teuflischen Wirkens ist im theologischen Schrifttum von jeher ein äußerst beliebter Topos. Der Stricker greift mehrmals auf dieses Bild zurück. Im Lehrgedicht von der Messe wird der Wohnung der Gerechten im Himmel als Antitypus *moraliter* das Wohnen Gottes im Menschenherzen gegenübergestellt:

- [10va] *Swen des geluste und gezeme,*
550. *daz got in in sin riche neme
und ime da herberge gebe,
der sol got hie, die wile er lebe,*
- (5) *herbergen willecliche,
dem git er dort sin riche.*
555. *an welher stat unde wie*

¹ S. o. S. 5, Anm. 2.

² A. a. O., col. 1003 f.

- sol wir got herbergen hie?
das sol in unserm herzen sin!*
- (10) *swer nimt den lichamen sin
und den behaltet als er sol,
des hus gevellet gote wol...*
- [10vb]
- aber:
- swelch houbethafte missetat
der mensche muot ze tuone hat,*
- (35) *der ist mit dem tivel behaft,
dem gewalt und meisterschaft*
585. *über die sünde gegeben ist.
da von ist unser herre Crist
under sine viende komen,*
- (40) *so sin licham wirt genomen
in daz hus siner widerwarten*
590. *in den unreinen wurmgarten.*¹

Ähnlich wird an anderer Stelle² das Haus Gottes durch das *huor* entweiht:

- wie ist daz selbe hûz gestalt?
daz sint man, wib, junge und alt,
die geloubik und kristen sint:*
30. *di sint Gotes hûz und Gotes kint.
sie machte Got der riche
daz er wolte ewikliche
vil stete wonunge in im han...*

denn: *swer an der sele wil genesen, des herze sol Gotes hus wesen*³. Daß diese Wohnung gereinigt werden muß vom *fetor peccati*, lehrt drastisch das *bispiel* vom stinkenden *slafgaden* des pflichtvergessenen Sünders; ihm *hat der tivel gerihet / ein sprachhus in sin herze*⁴. Machen wir nochmals die Gegenprobe im allegorischen Wörterbuch des Pseudohrabanus. Unter *domus* finden wir die Bedeutung *mens hominis* belegt mit Psalm 25, 8: *Domine, dilexi decorem domus tuae*, wozu die Erklärung gegeben wird: *id est, mentem meam, in qua habitare debes, desideravi pulchram facere*. Für *domos* finden wir weiter: *conscientiae bonae, ut in Job: 'Replevit domos suas argento', quod perfecti charitate divini eloquii in suis conscientiis abundant.*⁵

¹ Ed. Nr. 2, zitiert nach dem kritischen Text ohne Varianten, in Klammern die entspr. Verszahlen von A 21.

² M 41 = A 116 'Das entweihte Gotteshaus'; Text nach M.

³ H 106 = A 131 'Ein Beispiel Salomons', (nach Prov. 19, 13 bzw. 27, 15), v. 73 f.; vgl. auch pass. und Ed. Nr. 102 = A 118 a, v. 98 ff., bei F. Pfeiffer, *Altd deutsches Übungsbuch*, 1866, S. 28 'Der Pfaffen Leben'; Ed. Nr. 150 = A 162 c 'Das reine Gefäß', v. 26 f.

⁴ Ed. Nr. 119 = A 134 'Das stinkende Haus'.

⁵ Weitere Parallelen zu diesem Topos in den Anmerkungen zu den betr. Nrr. meiner Ausgabe. Vgl. P. R. Banz, *Christus und die minnende Seele* (= Germ. Abhandl. 29), Breslau 1908, S. 57 zu 181. G. Lüers, *Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg*.

Wir brauchen uns jedoch mit diesem ersten Ergebnis nicht zu begnügen. Um weitere Verbindungsfäden zu der im geistlichen Schrifttum gebräuchlichen Auslegetechnik aufzudecken, empfiehlt es sich, nach dem Vorbild der *Distinctiones* eine Schriftstelle zu suchen, in der Mücken eine Rolle spielen. Auch im Context geeignet erweist sich für unser *bîspel* Eccl. 10,1: *muscae morientes perdunt suavitatem unguenti*. Allgemein erklärt wird dies später bei Nicolaus von Lyra: ... *sicut per muscam quae est res parva perditur res bene preciosa: sic per unum peccatum / cumulus meritorum*¹. Der Zeitgenosse des Strickers, Odo von Cheritona, legt nach den verschiedenen Proprietäten aus: *Musca autem [est] multiplex, aut stimulans, aut maculans, aut tumultans... Quando vivit [homo] luxuriose, gulose... sic habet muscam maculantem. Quando habet magnam societatem... magnam pompam... tunc habet muscam tumultantem... u. s. w.*² Bei Saloni³ und danach in wörtlicher Wiederholung bei Honorius Augustodunensis⁴ werden unter diesen *muscae spirituales*⁵ verstanden *daemones, vitia et peccata*, denn alles Derartige verdirbt die Süßigkeit des Salböls, das heißt die Gnade des heiligen Geistes⁶. Damit befinden wir uns auf der Ebene des Strickers. Anstelle der nicht näher beschriebenen *vitia et peccata* steht bei ihm spezifisch der *valsch*⁷ der weltlichen Gedanken⁸, die das Gebet — *dez di sele solt genesen / und ir ein milich solde wesen, / ein spise fur dez hungers not / und ein certznie fur den tot*⁹ — *verswachent*¹⁰, *arm und krank*¹¹ machen. Des Strickers Auslegung

München 1926, S. 195; A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1954, S. 170.

¹ *Mystica seu moralis expositio sacri canonis Biblie*, 1339, ed. Bologna 1479.

² Hervieux, a. a. O., Bd. IV, Nr. XV b; vgl. Nr. CLVII.

³ MPL 53, col. 1007.

⁴ *Quaestiones et Responsiones in Ecclesiasten*, c. X, MPL 172, col. 343 f.

⁵ So auch Caesarius von Heisterbach, ed. A. Hilka, *Die Wundergeschichten des C. v. H.*, Bd. I, 1933, S. 81.

⁶ Auch mit diesem Vergleich steht der Stricker inmitten der exegetischen Tradition. Eines der Kunft - Symbole des heiligen Geistes ist eben das Öl, und zwar das Gnadenöl, das von der geistlichen Hoffart heilt und zur weisen Demut zurückführt (Ed. Nr. 1, v. 41-104 entspr. A 3, weitere Parallelen ibd.). Wenn nämlich der Mensch in Not ist, *da im diu hohwart niht enfrumt — / des nimt der heilige geist war / und kumet als ein öle dar / und beginnet in allenthalben / mit sinen gnaden salben, / unz im diu hohwart entrimmet / und die diemuot gewinnet...* (ibd., v. 66 ff.).

⁷ In der oben angeführten Nr. M 28, v. 99.

⁸ Ibd. v. 18 f.

⁹ Ibd. v. 21-24.

¹⁰ Ibd. v. 31.

¹¹ Ibd. v. 16.

fußt also auf einer durch den Schriftgebrauch selbst bestimmten Proprietät der Sache: die Mücken haben die Eigenschaft, die 'Süßigkeit' zu 'verderben'. Da der Dichter nicht an eine bestimmte Stelle gebunden ist, kann er im Exempel für 'Salböl' aus Eccl. 10, 1 ohne weiteres 'Milch' einsetzen — denn für beide Dinge trifft ja die *suavitas* zu¹ und beide sind auch Symbole für das Wirken des heiligen Geistes². Von *lac... oracionis, innocencie et devocionis* spricht man in den populären *Gesta Romanorum*³. Der Mystiker Petrus von Celle kennt gleichfalls die Milch des Gebetes⁴.

Die nach I Cor. 3, 1. 2 *Tanquam parvulis in Christo lac dedi vobis potum, non escam*⁵ geläufige Erklärung von *lac* als *minor doctrina quae minus intelligentibus proponitur*, die sich u. a. in den *Distinctiones* des Alanus ab Insulis findet⁶, ist auch dem Stricker bekannt. Dieser gibt sich jedoch auch hier in der für ihn typischen Weise nicht mit einer allgemeinen Formel zufrieden, sondern richtet seine Auslegung auf das für ihn allein

¹ Vgl. dazu etwa die verschiedenen Interpretationen zu Cant. 4, 10 *odor unguentorum tuorum super omnia aromata*, 11. *favus distillans labia tua, sponsa, mel et lac sub lingua tua...*, z. B. bei Honorius (*Expositio in cantica canticorum*, MPL 172, col. 422 f.): ... *Mel et lac sub lingua Ecclesiae esse dicitur, cum utraque doctrina allegorica et historica corde concepta, tanta verborum dulcedine profertur, quanta dulcedo in melle et lacte sentitur*. Ibd. zu Cant. 5, 1 *comedi favum cum melle meo, bibi vinum meum cum lacte meo*: [col. 432] *Hoc omne ut dulcem cibum mihi incorporavi, et ut suavem potum in me transfudi...* Vgl. Petrus Berchorius, *Repertorium morale*, II, ed. 1692, S. 500: *Verbis advertite, quod quadruplici lactis dulcedine debemus spiritualiter esse pleni, videlicet Lacte interiori, exteriori, superiori, posteriori...*

² S. den folgenden Excurs.

³ Ed. H. Oesterley, 1872, *moralisacio* zu c. 141.

⁴ Um die 'Süßigkeit' der liebenden Vereinigung der Seele mit Gott bei Vergebung, Gnade und Triumph darzustellen, bedient sich Petrus von Celle aller schmackhaften Produkte der Bibel, darunter auch der Milch: *Utinam mihi peccatori indulgeatur lac veniae, vobis iam expiatis lac gratiae, tandem expiatis lac gloriae! O clarum lac! O suave! O iucundum!* (Epist. 41, 457 A-B), zitiert nach Dom Jean Leclercq, O. S. B., *La spiritualité de P. d. C.* (= *Etudes de théologie et d'histoire de la spiritualité*, VII), 1946, S. 136.

⁵ Vgl. auch II Hebr. 5, 12-14 und I Petr. 2, 2.

⁶ A. a. O., col. 825 f.; in direkter Beziehung auf die Empfänger Honorius, a. a. O., col. 432 zu Cant. 5, 1: *Lac sunt informi adhuc auditores, qui lacte doctrinae nutriuntur ad bonos mores*; bei David von Augsburg auf das Schriftverständnis nach Prov. 30, 33: *qui fortiter premit ubera ad eliciendum lac exprimet butyrum: Verba sacrae scripturae intus sunt plena suavitate, ideo quasi ubera premenda sunt... id est per attentionem, et exprimenda est spiritualis dulcedo quasi pinguedo butyri... Lac est litteralis sensus quo parvuli aluntur, ut crescant ad butyri maturiorem cibum cum melle comedendum, id est intellectum spiritualem cum sapore dulcedinis in affectu devotionis gustandum*, ed. D. Stöckerl, *Bruder D. v. A.*, München 1914, S. 38.

maßgebende Ziel der Buße. Einmal ist es der heilige Geist, der die Sünder, welche des Teufels Kinder geworden sind, mit der Milch des frommen Rates und guten Vorbildes aufpäppelt, bis sie selbst klug genug sind, zur kräftigen Bußspeise zu greifen:

[5^{ra}]

*Er kumt in milech wise
sumelichen zeiner spise.*

*die liute wizzent daz wol,
wie man der kinde pflegen sol:*

- (5) *daz junge kint waer ungenesen,
330. ob ez der milech solde entwesen.
des sol man im milech geben,
daz ez só lange müge leben,
daz ez ezzen gelerne:*

- (10) *so izzet ez vil gerne.*

335. *der ez niht ezzen hieze
und ez lange sougen lieze —
ez würde doch so wise,
daz ez grife zuo der spise*

- (15) *und lieze die milech underwegen.*

340. *also kan der heilige geist pflegen
der selen, die niht ezzen mügen
und zuo der spise niht entügen,
der si doch iemer solden leben...*

- (43) *des sele mac niht ezzen,
si hat diu jugent besezzen
die der tivel leit an siniu kint,
370. die sine willetoren sint.*

[5^{rb}]

*sol ez der sele wol ergan,
dez muoz an dem heiligen geiste stan,
der muoz ir helfen genesen*

- (50) *und muoz ir als ein milech wesen:*

375. *er mac si niht gespisen
mit der spise der wisen.
swie er sich gote habe entsaget,
daz al diu werlt an im verzaget*

- (55) *und die tivel des gewis sint,*

380. *er si des ewigen todes kint...*

- (60) *beginnet im der heilige geist jagen*

385. *mit sinen gnaden hin nach,
er tuot den tiveln einen schach,
daz er in uz dem buosem slifet.
wie sanft er in ane grifet*

- (65) *als man diu jungen kint sol,*

390. *daz kan der heilige geist wol:
er füeget im als er wol kan,
daz er kumet zeinem guoten man,*

der beidiu hat ein guotez leben

- (70) *und kan ouch guoten rat geben...*

- (133) *des guoten mannes triuwe
gemachet im dan die riuwe,
daz er sich der milech schamt*

460. *und also verre wirt gezamt,
daz er wil bezzern sin leben
und bitet im mere buoze geben,
sin buoze dunket in ze kleine...¹*

[5^{va}]

Mit einem anderen bispel, 'Das reine Gefäß'², sehen wir uns in Teil A von der gleichen bäuerlichen Küchenluft umgeben, die wir vom obigen Exempel³ her kennen:

[130^{ra}]

swer die milech haben sol,

10. *der bedarf vil schoenes vazzes wol.
der sol nemen in sinen muot
wie daz vil reine wip tuot:
ir haven wirt gewaschen vil
dar in si ir milech giezen wil.*

15. *so si in gewaschet unz an die frist
daz er vil wol gewaschen ist
und iezuo ir milch wil giezen dar,
noch nimt si mit den ougen war,
ob ihtes da vergezzen si.*

20. *ist ez dan alles des fri,
daz der milche missezimt,
so si des wol war genimt,
so giuzet si ir milch dar in.*

Die Milch ist der heilige Geist selbst, der sich dem Christen bei der Kommunion in den 'Topf' seines Herzens ergießt. Auch hier liegt das Hauptgewicht der Lehre bezeichnenderweise auf der vorhergehenden Reinigung dieses 'Gefäßes' durch Reue, Gewissensforschung und Beichte und weiter auf dem standhaften Bußwillen, der die kostbare Milch 'bedecken', schützen soll. — Der Stricker kennt auch die Auslegung von *lac in malam partem*, und zwar ganz ähnlich wie bei Alanus, wo sie u.a. als *Peccatum, quod a matre concupiscentia trahitur*⁴ verstanden wird. Dem Bild der beiden Ammen, *mundus* und *humanitas*, die des Teufels Torenkinder mit der Milch der *superbia*, *concupiscentia*, *gula* und *luxuria* nähren, wird die Lehre der himmlischen Weisheit gegenübergestellt⁵.

Das bispel von der Milch und den Fliegen lehrt, wie wir oben

¹ Aus dem Zyklus 'Vom heiligen Geist', Ed. Nr. 1 (entspr. A 7).

² Ed. Nr. 150 = A 162 c.

³ S. o., S. 5, Anm. 2.

⁴ MPL 210, col. 826 C.

⁵ Ed. Nr. 111 = A 126 'Des Teufels Ammen'.

schon feststellten, die Beschaffenheit der wahren Andacht. Sie wird erreicht durch das mitleidende Sich-Versenken in die Passion Christi, wobei eine solche Liebeswärme entstehen soll, daß sich die lästigen 'Fliegen' nicht an die 'Milch' des Gebets wagen. Es ist das Feuer des Paraklets, welches dem Sünder bei diesem Ringen um ein verdienstvolles Beten beisteht:

100. *im ist der heilige geiste bei:
der machet im ze stewart
so heiz mit sinem feuer,
daz sin gebet der sele frumt
und ein fliege ninder zu im kumt...*¹

Das Symbol des Feuers wird in einem längeren Abschnitt des Zyklus vom heiligen Geist², wie schon angedeutet, nach seinen verschiedenen Proprietäten behandelt:

- [3va] 105. *Er kumt ouch glich dem fiure
sumelichen zeiner stiure.
der lip mac hie niht lange wern,
swen er des fiures muoz enbern.*
(5) *als ist diu sele ungenesen,*
110. *diu des heiligen geistes muoz entwesen.
daz fiur sol uns lieht geben
und die hitze, der wir leben.
daz fiur tuot guotiu zeichen,*
(10) *ez kan herten und kan weichen...*

Die beiden ersten Eigenschaften, Licht und Wärme, stehen traditionell für Weisheit und Liebe — beim Stricker aber tendenziös für Gewissenserforschung und Reue —, da sich ihre Wirkung überallhin erstreckt, ohne dadurch an Substanz zu verlieren. *Ignis autem duo principales dicuntur esse effectus, illuminare scilicet et calefacere*, schreibt Alexander von Neckham³. *Ignis vero visibilis quandam habet similitudinem cum igne Spiritus Sancti. Spiritus enim Sanctus in omnibus gratiae filiis unus et idem est.. Secundum autem diversas ignis naturas et varios effectus, similitudinem habet cum diversis... Quid de luce solaris fulgoris disseram, cum lux ipsa vitrum penetrare videatur? Sic*

¹ S. o. S. 5, Anm. 2, Text nach M.

² Ed. Nr. 1 (entspr. A. 4).

³ *De naturis rerum*, ed. Th. Wright (= *Rerum Britannicorum Medii Aevi Scriptores*, Bd. 34), 1863, c. 17, S. 57.

et gratia Spiritus Sancti cor illustrat radiis presentiae suae. Mit der Hitze der *minne*, die dem heiligen Geist als Appropriation (*amor, bonitas, caritas*) besonders zugeeignet ist, wird der Wille zum geistlichen Leben¹ immer aufs neue angefeuert: *Cum enim hic spiritus spiritum rationalem intrat, ipsius affectum divino ardore inflamat, et ad proprietatis suae similitudinem transformat... Quid enim est Spiritus Sanctus nisi ignis divinus. Omnis enim amor est ignis, sed ignis spiritualis...*². Der Stricker drückt die Bitte um dieses helfende Feuer auch in seinen Gebeten aus. Einmal wird die Gottesmutter zur Vermittlerin angerufen:

- [21^{rb}] *nu hilf uns, küniginne,
daz uns mit siner minne
65. der heilige geist enzündet
und uns sine gnade künde!*³

In dem Gebet für Kreuzfahrer richtet sich das Flehen um Hilfe zu einem christlichen Lebenswandel unmittelbar an den heiligen Geist, der seine Gaben zum Kampf gegen die Laster bereitstellen soll. Der Abschnitt schließt zusammenfassend:

- [130^{vb}] *heiliger geist, der süeze,
des suoche ich dine füeze,
105. daz du mir kristenlichez leben
mit dinen gaben ruochest geben.
heiliger geist, ruoche min,
la mich dir wol bevolhen sin,
wis mir mit diner minne bi;
110. swa min sele erkaltet si,
des büeze mir mit dinem fiure.*⁴

In anderen Lehrstücken beschränkt sich der Stricker jedoch beim Erzählteil weder auf diese Proprietäten des Feuers, noch besteht er bei der Ausle-

¹ Vgl. etwa den sog. St. Georger Prediger: *... dar nach sont wir gedenken an den gûten willen den wir hattent do wir zû gaischlichem leben kament, durch daz wir abwegent belibent in dem selben willen und in der selben hitze...*, ed. K. Rieder, DTM X, 1908, S. 337, 11 f.

² Richard von St. Victor, MPL 196, 978.

³ Ed. Nr. 11 = A 30 'Gebet von den Freuden Marias'.

⁴ Ed. Nr. 151 = A 163. - Zu der auf den heiligen Geist bezogenen Feuermetaphorik vgl. F. Pfeiffer, *Deutsche Mystiker*, Bd. I, 1845, S. 182; S. 342; Lamprecht von Regensburg, *Tochter Syon*, ed. K. Weinhold, 1880, 2723 ff.; Teichner Nr. 153, 49; Nr. 324, 228; Lüers, a. a. O., S. 147 ff.; S. 182 ff.; Langen, a. a. O., S. 333-339.

gung auf die Beziehung zum Wirken des heiligen Geistes. Auch dieses Verfahren findet seinerseits wieder seine Entsprechung in den Methoden der allegorischen Schrifterklärung. Noch Petrus Berchorius lehrt in seinem Repertorium morale: *nota, quod ignis multipliciter significat in scriptura, significat enim quemcunque ardorem vel fervorem, bonum vel malum, vel quodcunque fervens desiderium vel appetitum. Distinguamus igitur breviter designe, quia est multiplex ignis, scilicet ignis*

Luminosus
Virtuosus
Vitosus
- Dolorosus...¹

Unter die zweitletzte Kategorie lässt sich also das 'unersättliche' Feuer einreihen, das durch sein *ungefugez swenden* dem maßlosen Spieler gleicht.² Schmerzhaft ist dagegen das Feuer der Hölle, welches der hartnäckige Sünder schon zu Lebzeiten in sich verborgen trägt:

125. daz helle viur ist tougenlich,
ez tut dem wilden viur gelich:
daz brennet niht in der vrist
so ez in dem glas verborgen ist.
so man zebrichet daz glas
130. dar inne sin kraft verborgen was,
so beginnet ez vaste brinnen:
so wirt man vil wol innen
siner hitze und siner kraft
und sines maisters maisterschaft.

Ein solches Feuer tut dem Sünder also erst dann weh, wenn der Tod den Leib 'zerbrochen' hat und die Seele schutzlos dem höllischen Brand ausgesetzt ist:

- als er di sele gezerret
145. von dem leib hin dan,
so hebte daz helle viur an
in der sele und brinnet:
di not di si danne gewinnet,
daz ist ein unzaellich not.

¹ A. a. O., II, S. 367. Auch St. Bernhard unterscheidet bei der Erklärung von Luc. XII, 49 zwischen dem *ignis sacer et benedictus* und dem des Teufels, der *...habet ignem suum et ipse, ignem concupiscentiae carnalis, ignem invidiae et ambitionis, quem Salvator in nobis non accendere, sed exstinguere venit* (MPL 183, col. 369).

² H 151 = A 106 'Der Spieler und das Feuer'.

150. da von ist dez sunders tot
und siner sele reise
ein vreise vor aller vreise:
dar umb stet geschriben da
'mors peccatorum pessima'.¹

Auch die Mücken, von denen oben die Rede war, haben im allegorischen System des Strickers eine mehrfache Funktion. Sie gleichen nicht nur den unnützen Gedanken, welche das Gebet zu einem bloßen Geschwätz verringern. Im *bispel* von der Schlange ohne Gift² sind die giftigen Fliegen, die der Teufel ausschickt, um den guten Willen des bekehrten Sünders zu schwächen, die Widerwärtigkeiten, die ihm während der Bußzeit begegnen. An anderer Stelle³ verwendet der Stricker die Fabel vom Salamander, der eine Mücke zur Hochzeit im Feuer verlockt, mit leichter Abänderung als *bispel*-Stoff zu einer geistlichen Auslegung, die sich von derjenigen Odo's von Cheritona durch ihre besondere Tendenz abhebt. *Salamandra est spiritus malignus... qui dicit peccatori: ...Veni ad me, in ignem cupiditatis te proice; rapinam, usuram, periuriam exerce... Cui adquiescens peccator in ignem cupiditatis se proicit et cum maligno spiritu igne comburitur*, heißt es bei Odo⁴, während der Stricker unter den Fliegen solche Sünder versteht, die *âne riuwe* sterben⁵, d. h. von dem Sakrament der Beichte keinen Gebrauch gemacht haben. Deshalb führt sie ihr Bräutigam, der Teufel, zu ihrem Verderben ins ewige Feuer. Auch in diesem Falle lassen sich weitere Parallelen aus dem theologischen Schrifttum der Zeit aufweisen, wir brauchen nur einen anderen Kommentar zu der schon als produktiv erwiesenen Stelle aus dem Prediger Salomo aufzuschlagen. *Modo in se, modo in fratribus perdunt suavitatem unguenti*, bemerkt Rupert von Deutz⁶ zu Eccl. I, 10, *quando peccator in seipsis perdunt; in fratribus vero, illos a recto tramite retrahendo. Quod ergo peccatores significant muscae morientes, et Sancta Scriptura et muscarum natura probabit. Nam muscae, quae juxta Isaiam⁷ principantur parti fluminis Aegypti, perdunt olei suavitatem in unoquoque credentium, relinquentes immunditiae suae odorem atque vestigia. Ab his muscis etiam princeps appellatus daemoniorum Beelzebub⁸, qui interpretatur aut idolum muscarum, aut habens muscas.*

Eine Wirklichkeitsauffassung, die solche Kompositionen er-

¹ M 18 = A 153 b 'Das Weiße Tuch', Text nach M.

² M 32 = A 133.

³ Ed. Nr. 128 = H 101, gedr. bei K. A. Hahn, *Kleinere Gedichte von dem Stricker* (= Quedlinburger Nationalbibliothek, Bd. XVIII), 1839, Nr. XIII, S. 79 ff.

⁴ A. a. O., Nr. XCVII 'De Salamandra et Musca'.

⁵ V. 60.

⁶ *Ruperti Abbatis Tutiensis in Librum Ecclesiastes Commentarius*, MPL 168, col 1287, c. X, 1.

⁷ Is. 7, 18 *Et erit in die illa, sibilabit Dominus muscae, quae est in extremo fluminum Aegypti, et api, quae est in terra Assur.*

⁸ Vgl. auch die sog. *Clavis Melitonis*, a. a. O., S. 552.

möglichst, darf natürlich nicht mit einer dichterischen verwechselt werden. Im geistlichen Lehr**bi**spel dieser Art handelt es sich so wenig um 'poetische Symbolsprache'¹ als um 'Stimmungszusammenhang' von Erzählung und Deutung. Die Interpretation hat hier zunächst von rein ästhetischen Kategorien ganz Abstand zu nehmen. Um ein wirkliches Verständnis herbeizuführen, muß versucht werden, von der biblisch-theologischen Perspektive des dreizehnten Jahrhunderts auszugehen und zu urteilen. Wie wir sahen, sind die Wörter der heiligen Schrift nicht nur wie in anderen Texten «des instruments de signification — mais les choses aussi, exprimées par les mots, ont à leur tour, dans la trame de l'histoire sainte, une signification d'une beaucoup plus haute valeur parce qu'elle est l'expression de la conduite de Dieu sur les choses et sur les événements. Événements et choses sont les symboles, les types...»². Das ist das Material für die geistliche *Bispielrede*, entnommen aus einer Welt von Beziehungen und Verknüpfungen³, welche die — im weiteren Sinne — allegorische Bibelauslegung geschaffen hatte, einer Welt, in der sich mittelalterliche Theologen frei bewegten und die auch den Laien durch Kanzelrede und religiöse Kunst durchaus vertraut war, aus deren Stoff ein Dichter wie Bernhard von Clairvaux seine schönsten Schöpfungen bildete⁴. Diese Welt ist zusammengesetzt aus Vergleichen, die in den Predigten immer wieder gebraucht und immer wieder mit neuen Einzelheiten ausgestattet werden, wie z. B. das beliebte *castellum*, die Stadt als Bild für den Menschen, mit der Seele als Stadtherrn und Gott als Oberherrn⁵ oder das Schiff des Glaubens, auch des Lebens — Gemeinplätze, die in der emblematischen Literatur sowie in der religiösen Dichtung des Barocks noch ihre volle Geltung besitzen⁶. Aus dieser Welt

¹ Zu einer solchen verfehlten Perspektive vgl. A. H. Kober, *Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Seele*, 1919, zu Teichner u.s.w.

² Chenu, a. a. O., S. 520.

³ «a world of interrelations», E. Auerbach, *Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's Commedia*, in: *Speculum* 21 (1946), S. 474.

⁴ Vgl. Owst, a. a. O., S. 29.

⁵ Nach Luc. X, 38 *Intravit Jesus in castellum*.

⁶ Vgl. z. B. Catharina Regina von Greiffenberg, *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte*... Nürnberg 1662, S. 57 und S. 58. Ferner: H. Rahner *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1945, S. 414 ('Odysseus am Mastbaum'); ds., *Das Schiff aus Holz*, in «Zeitschrift für kath. Theol.» 66 (1942); G. Stuhlfauth, *Das Schiff als Symbol der altchristlichen Kunst*, in «Rivista di Archeologia cristiana» 19 (1942), S. 133 ff.

stammt die Bildsprache der volkstümlichen Franziskanerpredigten¹, aus ihr schöpft der größte Teil der *Gesta Romanorum*. Daß der Stricker nicht nur im bildlichen Ausdruck, sondern auch in der Richtung, die seine Lehrdichtung verfolgt, den franziskanischen Predigten seiner Zeit nahe steht, werde ich an anderer Stelle und im Kommentar zu meiner Ausgabe nachweisen.

Eine weitere Möglichkeit, den Strukturgesetzen der Gattung geistlich-moralische *Bispielrede* nahe zu kommen, bietet sich durch die Betrachtung der besonderen Stellung, welche das Exemplum² in der Schulpredigt einnimmt. Nach der Predigttheorie der Pariser Schule³ kann ein Exemplum die Entwicklung des Antethemas, d. h. *divisio* in Autoritäten und *confirmatio*, ersetzen, da es am Anfang der Rede den Zweck der *captatio benevolentiae* besser erfüllt als eine abstrakte Beweisführung mit Zitaten. Daher erscheint dort das 'Beispiel' meist in Gestalt eines *mirabile* aus der Natur, das dann auf eine zum Predigtthema passende Autorität überleitet. Ein Exemplum kann auch als Einführung zum Thema selbst dienen: *Secundus modus introductionis est per argumentum et ideo quot modis contingit veraciter arguere, tot modis convenit introducere, scilicet inductive, exemplariter, syllogistica, enthymematica... Exemplariter tripliciter: per exempla in natura, in arte, in historia. Per exempla in natura sic: Videtis naturaliter quod pater bono filio quantum potest providet ut habeat omnia... Deus pater noster est, qui omnia*

¹ Zu Berthold von Regensburg: A. Schönbach, WSB 155, S. 2 ff.; recht oberflächlich H. Mertens, *Die Form der deutschen Predigt bei B.v.R.*, 1936, S. 38 ff.; zum traditionellen allegorischen Bildgut Lamprechts von Regensburg: K. Weinhold, *St. Franciskan Leben und Tochter Syon*, Paderborn 1880, S. 18 und Anmerkungen, pass.

² Der komplexe Begriff soll an dieser Stelle nicht näher untersucht werden. Zur Definition vgl.: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, S. 67 f., M. Grabmann, *Der liber de exemplis naturalibus des Franziskanertheologen Serra Sanctus*, in «Franziskanische Studien», 1920; J. Greven, *Die Exempla aus den Sermones feriales et communes des Jacob von Vitry* (= Sammlung ml. Texte, H. 9), Heidelberg 1914; I. Heinemann, *Altjüdische Allegoristik*, Breslau 1936; Hervieux, a. a. O.; A. Hilka, a. a. O., I, 1933; M. Howie, *Studies in the use of exempla*, 1923; J. Klapper, *Exempla aus den Handschriften des Mittelalters* (= Sammlung ml. Texte, H. 2) Heidelberg, 1911; H. Kornhardt, *Exemplum. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie*, Diss. Göttingen 1936; J. A. Mosher, *The Exemplum in the early religious and didactic literature of England*, 1911; G. R. Owst, a. a. O., c. 2; c. 4; H. Pétré, *L'Exemplum chez Tertullien*, 1940; J. Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, 1927.

³ Charland, a. a. O., S. 133.

*potest quae vult. Diligens est bonus filius*¹. Darauf folgt das eigentliche Thema: *diligentibus Deum omnia cooperantur*, das also aus den Begriffen besteht, die vorher im einleitenden Exemplum auftraten, ganz kurz behandelt wie hier oder zu einer kleinen Erzählung ausgebildet, deren Stoff, wie oben gezeigt, aus verschiedenen Gebieten stammen kann: aus der Geschichte, aus dem Umkreis alles dessen, was unter *ars* verstanden wird (Wissenschaft, Herstellungskunst in Gewerbe, Haushalt u.dgl.), aus der *natura*, der dem Geschaffenen anhaftenden Eigenart im weitesten Sinne. Je weiter das Exemplum ausgeführt wird, umsomehr wächst die Spannung auf die Enthüllung seiner Auslegung². Die Ähnlichkeit mit der Struktur des Strickerschen *bispiel* liegt damit auf der Hand. Hier steht anstelle des Predigtthemas, auf das die einzelnen Punkte des Exemplums (entspr. Teil A des *bispiel*) zugeschnitten sind, eine längere Exegese (B), in der jedoch das Thema selbst auch enthalten ist. Entweder geht es, wie wir oben beobachten konnten, aus der Art der Auslegung hervor, denn diese ist ja, ähnlich wie bei der Predigt, in einer oder mehreren Bibelstellen verankert, aus denen die allegorisch erklärten Wörter stammen. Das Thema kann aber auch wörtlich oder frei zitiert irgendwo im Zusammenhang auftreten. Für die letztere Möglichkeit mag aus dem bisher unveröffentlichten Material ein Teil eines bezeichnenden Stückes angeführt werden. Als Thema ist, wie ein Nachprüfen bei Alanus erweist, Is. 62,10 *Ejicite lapides de plateis* verwendet; auch die Auslegung stimmt in ihren Grundzügen mit dem überein, was sich dort unter *Lapis* findet: *dicitur peccatum, quia sua ponderositate trahit ad imum, unde 'Ejicite lapides de plateis', id est peccata de cordibus vestris*³. Indem der Dichter *platea* durch *Acker* ersetzt, erreicht er eine größere Anschaulichkeit, die dem Interessenkreis seiner Zuhörerschaft angemessen ist⁴ — ein für seine Technik bezeichnendes Vorgehen⁵.

¹ *Ibd.*, S. 269; vgl. S. 175; S. 209.

² *Ibd.*, S. 147.

³ A. a. O., col. 830.

⁴ Um das Verfahren des Dichters deutlich zu machen, werden im Folgenden die in Teil A und B verwendeten Begriffe des Themas und dieses selbst durch den Druck gekennzeichnet. Bei der Wiedergabe dieses nur als A 162 b (= Ed. Nr. 149) überlieferten *bispiel* 'Der steinige Acker' benütze ich den von mir hergestellten Text ohne Apparat. — Eine Nachbildung dieses Stückes ist Teichner Nr. 473.

⁵ Wie auch oben für das Schulbeispiel von der Milch (*unquentum!*) und den Fliegen nachgewiesen wurde.

[129va]

Swenne der ackerman uz vert

swaz da denne uf gekeret was,
ez waere krut, stro ode gras,

5. daz kert er under über al.

swaz e gekeret was ze tal,
daz beginnet er uf keren.

siner meisterscheft zeren

nimt er der grozen steine war

10. und wirfet si von dem acker gar.

als er dem acker denne tuot,

reht also sul wir unsern muot

mit der riuwe verseren

und suln hin under keren

15. unriuwe, unreht, hohvart,

swaz der sele saelde machet schart.

daz sul wir keren hin nider

und keren her uf wider

die waren minne, reht, und güete,

20. kiusche und diemüete,

zuht, warheit unde triuwe.

wir suln mit rehter riuwe

unsers herren acker reinen

von den vil grozen steinen.

25. daz sint houbethafte sünde:

die sul wir mit urkünde

von dem gotes acker lesen,

so mac diu sele wol genesen.

so wir die bihte han getan

30. und mit staete groze riuwe han,

so wirt der acker reine.

[129vb]

wirfet darabe die grozen steine!

daz nemt durch got in iuvern muot.

An das 'Thema' fügt der Stricker ein weiteres *Exemplum in natura* an. Ein wirklicher Stein, wie riesig schwer und groß er auch sein möge, kann durch seine Schwerkraft einen Menschen nur am Boden zerdrücken, der Stein der Todsünde aber drückt den unbekehrten Sünder durch Fels und Erde hindurch bis in die Hölle. Eine ähnliche Erklärung geben die *Allegoriae in sacram scripturam* zu '*descenderunt in profundum. quasi lapis*': *hoc est sine spe resurrectionis, ad instar durissimi lapidis...*¹.

¹ MPL 112, col. 980, unter Heranziehung von Ex. 15, 5.

Interessant ist in dieser Beziehung die Überlieferung der bisher nur von Zwierzina an zwei Stellen berücksichtigten Handschrift Q¹. Die Mehrzahl der *bîspel* wird dort mit einem passenden Bibelvers eingeleitet, darauf folgt einige Mal als Überleitung eine Einführung in das eigentliche Exemplum, dann dieses selbst (A) samt einer Auslegung (B). Die *Bîspelrede* will hier also ganz als Predigt verstanden werden, was ihrer ursprünglichen Bestimmung nahe liegt. Man könnte sich vorstellen, daß auch in einer der ersten Sammlungen *gotlicher maere* passende Bibelstellen über den einzelnen Stücken standen.

Der in Q überlieferten Strickersammlung geht auf fol. 136 rb ein Fragment der Ed. Nr. 146 (entspr. A 140, gedr. als M 2) 'Die irdenen Gefäße' voraus; darauf folgt fol. 136 vb 'Die Tochter und der Hund' (Ed. Nr. 129 = A 143, gedr. als M 1), eingeleitet durch Luc. 19, 12 *Homo quidam nobilis abiit in regionem suam* und einen Ansatz zu einem typologischen Vergleich: *Si Noe daniel et Job fuerunt*. Zu Q 4, fol. 140 rb (Ed. Nr. 142 = A 156, die Kurzredaktion gedr. als M 6 'Die Buße des Sünders') wird als Thema passend Luc. 17, 10 angeführt: *Si feceritis omnia dicite servi inutiles sumus. Quod debuimus facere non fecimus etc.* Länger ist die Vorrede zu einem Abschnitt² aus dem von Brietzmann herausgegebenen Gedicht 'Von übelen wîben'³, fol. 144 vb: *Gratia super gratiam bona mulier* [Eccl. 26, 19] / *Wer got an seiner gab erkennen wil / Der hat seiner genaden / Zedanken vil / Aines guten weibs als er sol / kan er zerecht nit danken wol* [l. vol.] / *Es ist ain* [l. an] *ende und ain* [l. an] *zil / Welich güt weib tugent haben wil / Ich enbais nit dingen das ich wol / Zue jr gut gleichen sol / Von dem guten weibe / Sy reichet mannes armüt / Sy ringet seinen swären müt / Ir mynkleich diemüt / Ist im das pette güt / Disew* [erg. wort] *spricht davon / In parabolis her salomon / Ain rain saelig güt weibe* / [145 ra] *Auf alle genade ist ir leibe / Ob allen gaben ain gabe / Der eren ein hanthabe / Ein rain salig güt weibe / Behaltet manne sele und leibe / Silber golt gestaine / Ist niht gen jr allaine / Des gib ich pilde und ain zil / In der frawen abigail / Das mare wir hie nit süchen / Es stet an der künig puchen / Sy het drei tugent gute / Milt*

¹ Cgm 273, aus dem Jahre 1459; vgl. Zwierzina, a. a. O., S. 281; Niewöhner, ZfdA 63 (1943), S. 269. Zwierzina gibt die Varianten von Q 5 und 3 zu den ebd. erstmalig mit allen Laa abgedruckten Nrr. III (= Ed. Nr. 92 = A 108 'Der ernsthafte König'), S. 88, und IV (Ed. Nr. 123 = A 138 'Der eigensinnige Spötter'), S. 98. — Die Abkürzungen der Hs. werden hier aufgelöst, desgleichen werden die verschiedenen s-Arten im Druck nicht unterschieden. — Lateinische Überschriften in der Hs. rot.

² Ähnlich 'ee' und H 97; vgl. H. Niewöhner, *Die Gedichte Heinrichs des Teichners*, DTM 44, Berlin 1953, Anhang, S. 319 f. zu T. Nr. 242; ds., *Strickerhandschriften in PBB 77* (Halle 1955), S. 495 f. Zur *übel-wîp* Tradition: ds., *Das böse Weib und die Teufel*, ZfdA 82 (1951), S. 149, ohne Berücksichtigung von Q 6; vgl. ds., ZfdA 63 (1942), S. 269 f.

³ *Die böse Frau in der deutschen Literatur des Mittelalters* (= Pa-laestra 42), Berlin 1912, S. 15 ff., entspr. Ed. Nr. 113.

trew diemüte / Ain yegleich weib bedarf dez wol / Die zehimel kömen sol / Als tet die ellende frucht / Das Noenn was vil trut / Sam tet Judith und ander vil / Der ich nicht sunder zelen wil / Hester und manige die nu sint / Vor got sein erwelte kind / De comedente exivit cibus / et defert [l. de forti] *dulcedo* [Jud. 14, 14] *si in utilia* [l. cum vitula] / *non arassetis non invenissent* [l. invenissetis] [Jud. 14, 18] / *Solt dhain piderb man / Vmb sein weib genossen* [l. gel.] *han / Seiner sterckh und schöne* / [145 rb] *Das solt auch salomon und samson / Er zärt die lewen als ain man / Eins junges hun prechen kan / Auf ainem akher er sluge / Seiner veint genüge / Mit ains esels kewein* [l. kinbein?, vgl. Jud. 15, 15-17] / *Und gie von in gesunder hein / Wann das er ward kraftlos / Maniger wunder von sterkh groz / Tet er der ich nicht wil / Zerlosen an des meres zil / Als ichs ain tail versucht han / So sprich ich welhen mann / Weib hassen gewinnet / Sorg dem niht zerrinnet / Weib ist von nature / Smalz inn dem füre / Ir zorn ist leschenn ture / Und prinnet ungehüre / Das geit den ubeln* [erg. weiben] *kraft* (= Von übelen wîben, a. a. O., v. 505; es folgen bis fol. 146 vb der den vv. 506-630 entsprechende Abschnitt mit Initiale bei v. 599 (!), 631-646 fehlen, darauf 647-704). — Vor die folgende, auch in den Schwaben- und Deutschenspiegel aufgenommene Nr. 'Der Richter und der Teufel', fol. 146 vb (Q 7, entspr. Ed. Nr. 135 = A 120, gedruckt bei K. A. Eckhardt und A. Hübner, Deutschenspiegel und Augsburger Sachsenspiegel, M.G.H., F.J.G.A., N.S. III, 1933, nach f, s¹, s² und L), ist gleichfalls eine lateinische Vorrede gesetzt; die Überleitung zum eigentlichen *bîspel* wird durch eine Aufzählung bekannter, nicht weiter ausgeführter Predigtexempel hergestellt: *Dedisti metuentibus te / significacionem ut fugiant / a facie arcus* [Ps. 59, 6] / *Wie gevare verre und nahen bei / Uns ze allen zeiten belial sey / Lernen wir bei dem kunig saul / Und bei der gesicht dez ainvaltigen paul / Und bei der frawen die dez segens vergaz / Do sy die Lactuken as / Und bei des pfaffen riemen / Der sol vergessen nijemen / Die heiligen schreiben iins die lere / Davon sprechen wir nymmer mere / Die ersten schreibt Jeronimus / Die jungsten zwai Gregorius / Man sol dem valant nicht / Mit fluchen geben noch gemainen / Er hat vil leichte tail an ir ainen / Wer sich mit jm wil bekutzen / Den kan er wol über hützen / [1.] In ainer stat was ain man...* Die nächste Nr. fol. 149 ra (Q 8, entspr. Ed. Nr. 72 = A 83 und 148) stellt voraus: *Mors bonum est iudicium tuum homini indigenti* [Eccl. 41, 3] *preciosa mors sanctorum. Von dem tode*. Q 9, fol. 150 rb (entspr. Ed. Nr. 70 = A 80) besitzt keine Einleitung. Q 10 (entspr. Ed. Nr. 109 = A 124, gedr. als M 12 'Die sieben himmlischen Gaben') beginnt auf fol. 150 vb mit Math. 20, 8, was dann in 18 Versen noch weiter exemplarhaft ausgeführt wird (s. Reproduktion S. 24). Der Nr. Q 11 geht nur voraus: *Pugnabit* [eum illo] *orbis terrarum* [Sap. 5, 21]. Der Anfang von Q 12, fol. 154 rb (entspr. Ed. Nr. 161 = A 269 'Die fünf teuflischen Geister'), ist erweitert durch Math. 13, 28 *Inimicus homo hoc fecit*. Es folgt die Erklärung: *Wije ain herre weise / Seinen akher saen heijzze* / [fol. 154 va] *Und der sein veint was / Der sät darauf raten zyzanius / Das schreibt matheus / Als tüt der veint iins* / [1.] *Er hat zesaen inn alle lannde...* Der letzten Nr. des Buches fol. 157 ra, die dem *bîspel* 'Der Hund und der Stein' und der sich daran anschließenden

Vergleiche Enidel beß
 Von crans sinst com d' amocq par
 Sprudert un als in d' aucaie
 hont in der taze beluacae
 Do nam die scande am ende
 Man pamt qm sein hende
 Und siat qn fur gerucht hm
 Man cotailen und ehieng in
 Alß gestraict ewellicuig pluden
 Der sciz maigt lar comden
 In kistenleicun leben
 Dem gut sein ding vil eben
 Garm tet es dem diebe
 In gestraict d' d' am vil liebe
 Do er schluffende lag
 Und betragner siende phlay
 Alß schluffet der crachocae
 Der creder myn noch crachocae
 Sue seine steyffer hat
 Als den der gure tod bestat
 So crant er erstgecliget
 In sinste ehncliget
 Als der plude dieb crant
 Nach misset postis crant sein crant
 Die er mit den tensteln tut
 Da wider hat er der so gut
 Der kistenleicun crant
 Und kistenleicun strabet
 Der ist d' heilighen engel tuant

Der sinens hm als am pamt
 Und habent in ewellicuig liebe
 So siat ma den als amey diebe
 Sue dem crachten am hende
 Der den tensteln crant getade
 D' am crant d' am pamt
 opazio d' a rede illis in crant
A In here vil guter
 Und nachgenuster
 Dies pamen am stat
 Die maestelent er der pat
 Und d' amge ston
 Und am genants lony
 Des abents lony d' am crant
 Sue sinen hant ston
 Er stazt crant man den lant
 In lony ple bedroitten
 Er spract du ple
 Geben den gedungten ple
 D' am stat ist rir e
 Alle ding sind genant
 Vergleiche d' am d' am sein vil
 Das er nicht mere haben wil
 D' am gib ze stelle
 Vergleiche crant er ewelle
 Und tut lucas belant
 D' am crant hant
 Spracht crant hie crant lebe

'Mahnung zur rechtzeitigen Buße' (Ed. Nr. 95 und 96 = A 111, gedruckt als H 65 und 66) entspricht, geht eine Reminiszenz an Ez. 12, 2 voraus: *Nolunt audire te quia nolunt audire me quia domus / exasperans est.*

Betrachten wir nun wieder Teil A des *bispels* als auszulegen- den 'Text', so muß sich als nächstes die Frage erheben: nach welchem Schriftsinn werden die einzelnen Elemente interpretiert? Und weiter: welcher Zweck soll durch die Deutung überhaupt erreicht werden? Im allgemeinen schließen sich an die Exegese in der Erbauungsliteratur Lehren *ad humanae vitae moralitatem* an — diese haben jedoch bei dem Stricker, wie schon aus den oben angeführten Beispielen klar hervorging, eine ganze besondere Funktion¹. Der Dichter beschränkt sich sehr selten auf die in der Didaxe üblichen Gemeinplätze, sondern verfolgt mit seinen Ermahnungen offensichtlich eine bestimmte Tendenz, die sich durch sein ganzes Werk zieht². Sie zielen auf die Bekehrung des Christen durch Reue, Beichte und Buße. Der Stricker gebraucht also bei der Auslegung den *sensus moralis* oder *tropologicus* — und zwar fast ausschließlich in diesem ganz spezifischen Sinn. Die Predigttheorie unterscheidet zwei Arten der Anwendung des *sensus moralis*: *aperte* und *mystice*³. Die erstere besteht aus einer auf einen Vergleich gestützten Ermahnung: wie David den Goliath überwand, so sollte Demut Stolz überwinden, d. h. jeder demütige Mensch sollte so seinen Stolz besiegen. Dazu wären in der Exempelliteratur die *exempla imitabilia*⁴, Legenden und dergl. zu rechnen. Diese Form ist für den Zweck des Strickers wenig geeignet und findet sich bei ihm auch entsprechend selten; die drei Stücke, die sich dazu nennen lassen, bringen den Vergleich nicht als nachzuahmendes, sondern als warnendes Beispiel: die undankbaren Juden, die trotz Gottes Hilfe keinen Gehorsam

¹ Dieses Charakteristikum wurde bisher einzig von A. Schirokauer bemerkt, vgl. *Die Stellung Asops in der Literatur des Mittelalters*, in: Festschrift für Wolfgang Stammer, Berlin-Bielefeld 1953, S. 186: «In meisterlicher Form und hoher Gewandtheit liefern diese *bispel* dem Bußprediger den bildhaften Abschluß der Sündenmahnung; worin vielleicht ihre Aufgabe bestanden haben mag.»

² Auffällig tritt dies auch in dem bei Brietzmann abgedruckten ersten *übel wip* - Gedicht zu Tage. Eine Untersuchung über den Stricker als Propagator der im vierten Laterankonzil eingeführten Beichtreform behalte ich mir vor.

³ H. Caplan, *The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching*, *Speculum* 4 (1929).

⁴ Vgl. Welter, a. a. O., pass.

zeigen und das goldene Kalb anbeten¹, daneben den toten König Alexander, den Prototyp der *superbia*, dem nun all seine Macht nichts mehr hilft². Andere *Exempla historica* im biblischen Gewande tauchen wohl hie und da auf, werden aber nicht ausgeführt oder nur andeutungsweise behandelt und bilden nie ein selbständiges Stück: Judas ist das Urbeispiel des Reue- und Treuelosen³, Maria Magdalena der Typus der echten Büberin⁴, Lazarus ist der Begnadete⁵, Lucifer steht für die Hoffart⁶, Artus für die milte⁷.

Die eigentlichen für den Stricker gültigen *imitabilia* müssen, um der Tendenz seiner Dichtung dienen zu können, einer allegorischen Brechung unterzogen werden, die eine Einengung auf das Bußthema ermöglicht. An erster Stelle steht die Nachahmung Christi; sie beschränkt sich auf die verschiedenen Stufen der Bußpraxis, die sich aus seinem Leidensweg herauslesen lassen⁸. Vorbildlich war der Erlöser selbst in der Beichte:

- [12vb] 955. *er tete geliche der riuwe,*
do er sich machte niuwe
mit der bihte, die er sprach,
do er offenliche jach,
er waere durch die sündære her komen.
 960. *do sin bihte wart vernomen,*
do leiste er buoze swaere...⁸

Auch die *imitatio trinitatis* vollzieht sich auf dieser Ebene. Im Credo, einem Teil des Messezyklus, zeigt sich z. B. der Glaube an den allgewaltigen Gott Schöpfer darin, daß Gedanken, Worte und Taten, die 'Schöpfung' unseres freien Willens, ohne Sünde

¹ Ed. Nr. 124 = A 139, gedr. als H 152 und 'Der Juden Abgott', Ed. Nr. 28 = A 46, gedr. als H 153.

² Ed. Nr. 1, v. 913-948, entspr. A 9, v. 299-334; das Exemplum bildet den Abschluß des Zyklus vom heiligen Geist.

³ Ed. Nr. 2, v. 561 ff., entspr. A 21; H 108 = A 117; M 31 = A 129, v. 87 f.

⁴ H 89 = A 112, v. 184; Ed. Nr. 8 = A 19, v. 84 ff.

⁵ Ed. Nr. 8 = A 29, v. 104 ff.

⁶ Ed. Nr. 136 = A 150, v. 183 f.

⁷ H 176 = A 180, v. 534.

⁸ Vgl. das im Kraus'schen Übungsbuch a. a. O. nach A 81 wiedergegebene bispel 'Von des Königs alten Kleidern' und dazu Ed. Nr. 2, v. 955 ff., entspr. A 86, v. 77 ff.

⁹ Ibid.; Vorbild ist Joh. 18, 37: *Ego in hoc natus sum, et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati* und I. Tim. 6, 13: *Praecipio tibi coram Deo, qui vivificat omnia, et Christo Jesu, qui testimonium reddidit sub Pontio Pilato, bonam confessionem.*

hervorgebracht werden. Wer die heiligen Evangelisten nachahmen will, hat sich nicht nach deren Lebenswandel zu richten, sondern soll sich ihre Symbole zum Vorbild nehmen¹. Im Lehrstück von den vier *wisen schribaeren* wird z. B. beim Abschnitt über Johannes die bekannte, aus dem *Physiologus* stammende Proprietät des Adlers erzählt, welcher die Jungen, die nicht nach Adlersitte in die Sonne schauen können, vom Nest hinabwirft². Die *moralisatio* des Strickers ist ähnlich wie im Credo beichtspiegelhaft:

- [101ra] *des sites sul der mensche pflegen,*
der antlaz und gotes segen
 [101rb] 265. *an sinem ende enpfahen wil.*
des menschen kinde, der ist vil:
swaz ieslich mensche getuot,
einweder übel oder guot,
diu werk, diu sint des menschen kint.
 260. *so si in sinem muote sint*
und er ir den gewalt hat,
daz er si tuot ode lat,
so sol er merken unde spehen,
ob si in die sunnen mügen sehen.
 265. *diu gegen dem ewigen liechte stan,*
diu werk, diu laze er für sich gan,
diu suln im liebiu kint wesen,
diu helfent im vil wol genesen.
diu werc, diu wider gote sint,
 270. *diu sint vil ungetriuwe kint,*
diu enmügen die sunnen niht gesehen.
diu sol er lazen ungeschehen
und sol si lazen sterben,
er sol niht mit in verderben.

Unter den Exempla des Odo von Cheritona³ findet sich dieselbe Geschichte; die kurze Auslegung bleibt jedoch ganz im traditionellen Rahmen: *sic Dominus habet pullos in Ecclesia: illos qui Deum sciunt et ea que Dei sunt contemplari, nutrit et conservat; illos qui nesciunt conspiciere nisi terrena, proicit in tenebras exteriores.* Zu dieser mit *mystice* bezeichneten Art des *sensus moralis*, der beim Stricker vorherrscht, gibt der *Tractatulus*

¹ Ed. Nr. 122 = A 137 'Die vier Evangelisten'.

² Parallelen bei Lüers, a. a. O., S. 126.

³ A. a. O., Nr. X und Anm.; ibd. Nr. LXXIII.

*solemnis de arte et vero modo praedicandi*¹ das folgende Beispiel: «Laß deine Kleider immer rein sein [Eccl. IX, 8]» heißt soviel wie: «Jederzeit sollen deine Taten rein sein». Das als M 18 (Ed. Nr. 139 = A 153b 'Das weiße Tuch') gedruckte *bîspel* hat dieselbe Stelle zum Vorwurf: hier ist das Tuch die Seele, die von den schmutzigen Sünden nur durch den Balsam der Vergebung gereinigt werden kann.

In der Exemplantliteratur folgt dem *modus moralis-mysticus* eine besondere Gruppe, die ihre Blüte jedoch erst im 14. Jahrhundert und später erlebt: die 'moralisierten' Exempel², deren Sammlungen neben den Promptuarien und Zusammenstellungen einfacher Predigtmärlein ein Genre für sich bilden³. Ihrer Eigenart entsprechend, sind sie nicht nur für den Prediger bestimmt, sondern erfreuen sich als Erbauungsbücher allgemeiner Beliebtheit. Der erste, der diese Gattung populär machte, ist Odo von Cheritona, mit dem der Stricker mehrere Erzählstoffe gemeinsam hat⁴. Auf die Beziehungen zu den *Gesta Romanorum* und zur Predigtliteratur der Bettelorden wurde schon hingewiesen: die *Moralitas* gehörte seit ihrem Auftreten zum festen Bestand derselben.

Der Stricker bewahrt jedoch, wie allein aus den angeführten Beispielen hervorgeht, auch innerhalb der Grenzen dieser mystisch-

¹ ...ex diversis doctorum sacrorum scripturis, et principaliter sacratissimi cristiane ecclesie doctoris Thome de Aquino ex parvo suo quondam tractatulo recollectus..., übers. und ed. H. Caplan, *A late medieval tractate on preaching*, in «Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of J. A. Winans», New York 1925.

² Welter, a. a. O., S. 335.

³ A. Oldrini, *L'ultimo favolista medioevale, Frate Bono Stoppani da Como e le sue fabulae mystice declaratae*, in «Studi medievali», 1906, gibt folgende Charakteristik: «... quando l'autore ha esposto l'exemplum, vi ritorna sopra, dandone un'interpretazione allegorica, oppure interrompe la propria esposizione per fare analoghe applicazioni morali. Ha quindi luogo una superfetazione dell'exemplum, che esige uno svolgimento molto diffuso; non si lascia all'arbitrio del lettore... l'elaborazione dell'exemplum, ma lo stesso collettore dalla sostanza del racconto ricava deduzioni mistiche o morali.»

⁴ Außer den oben schon zum Vergleich herangezogenen Nrr. (vgl. S. 3, Anm. 3; S. 10, Anm. 2; S. 17, Anm. 4) a. a. O., Nr. LI, S. 285 'Vom Tode'; Nr. LXXV, S. 294 'De rege Graeciae et fratre suo' = Str. Ed. Nr. 92 (A 108) 'Der ernsthafte König'; Nr. CXXXVII, S. 317 'De quodam ad suspendium ducto et liberato ab amico' = Str. Ed. Nr. 144 (A 158) 'Der wahre Freund'; Nr. CLXXXVI, S. 338 'De operibus honinum' = Str. Ed. Nr. 88 (A 104) 'Der Sünder und der Einsiedel'; Nr. XXV, S. 384 'De mure volente filiam suam desponsare' = Str. Ed. Nr. 22 (A 41) 'Der Kater als Freier'; Nr. XIII, S. 395 'De quatuor generibus arborum' = Str. Ed. Nr. 25 (A 43) 'Der unfruchtbare Baum'.

tropologischen Auslegemanier sein eigenes Gesicht. Er verwendet zwar gängige Topoi aus der traditionellen Paränese für seinen Erzählteil, übernimmt wohl auch festgeformte Stoffe von seinen Zeitgenossen, manchmal sogar mit der dazugehörigen Auslegung selbst — diese letztere aber entspricht nie ganz seiner Vorlage. Er ergänzt die *expositio* meist im Sinne seiner Aufgabe als Bußprediger oder setzt überhaupt an einem anderen Punkt an. Und hier liegt das eigentliche Überraschungsmoment, auf welches der Dichter bewußt hinzuarbeiten scheint: die immer wieder gebrauchten Bilder, deren Ausdeutung durch Predigt und Erbauungsliteratur dem Publikum bekannt war, bekommen einen neuen Anstrich. Nicht daß seine Eigenart die Grenzen der biblischen Auslegung sprengen würde — diese bleibt in der Schrift verankert! —, sondern: sein *moraliter* schafft den Rahmen für besondere und aktuelle Anliegen. Neben dem Hauptziel seiner Lehredichtung, der Erziehung zu den Gnadenmitteln der Kirche, besonders zur Beichte im Sinne der Reformen des Papstes Innozenz III., lassen sich weitere Bestrebungen erkennen: die Bekämpfung der katharischen Irrlehre, das Vorgehen gegen den «Wucher», gegen simonistische Handlungen und überhaupt gegen die *boesen* Priester, die Betonung des guten Willens bei allen Glaubenshandlungen zusammen mit der Aufmunterung der Armen und die Ermahnung der Ritterschaft, ihre Standestugenden auch auf geistlicher Ebene zu beweisen. Ob die Summe dieser Eigenheiten auf ein Vorbild hinweist und auf eine bestimmte dogmatische Richtung schließen läßt, die im Kreise der vorwiegend augustinisch bestimmten frühen Franziskanerschule zu suchen sein dürfte, muß vorläufig dahingestellt bleiben, bis die vollständige kritische Gesamtausgabe aller Lehrreden des Strickers fachlich berufener Seite die Möglichkeit einer gründlichen Untersuchung in die Hand gibt.

UTE SCHWAB

EVIL AND THE AMERICAN SHORT STORY

Colonial and revolutionary America has a rich literature, but that literature does not include the short story, which emerged as a separate literary form in America some years after political independence had been gained. In fact, Irving, our first short story writer, was born in 1783, the year of the treaty which officially ended the Revolutionary War and acknowledged American independence. So the history of the American short story, running parallel to that of the country, is almost brief enough to be surveyed in general terms in a single essay. But in order not to protract the treatment beyond reasonable limits and also in order to focus the rather diverse material, I shall consider only one topic, the changing treatment of the element of evil by American short story writers. We shall move from the gentle gothicism of Irving and the gothic horrors of Poe to the anti-transcendentalism of Hawthorne and Melville; then from the psychological profundity of James to a few of the naturalists, and so down to the present day, which has many talented writers and two short story masters as great as any the world has produced, that is, Faulkner and Hemingway.

Washington Irving¹ (1783-1859) was the earliest American belletristic writer of whom we can be justly proud abroad². Backed by a well-to-do family, he studied law casually and soon was to be found travelling extensively and writing humorous satire in a prose style which was felicitous from the start. After

¹ See Stanley T. Williams, *The Life of Washington Irving*, 2 vols., New York: Oxford University Press, 1935.

² Of earlier American writers who matched or excelled Irving in ability, Jonathan Edwards was largely theological, Benjamin Franklin was practical and polemical — as was Thomas Paine — while Philip Freneau did not attain international renown in his lifetime; oddly, Edward Taylor, though a poet deserving acclaim with the greatest of English metaphysicals, remained unpublished until 1939.

the collapse of the family business, of which he was a representative in England, he refused to profit by his many literary contacts and become an editor for high pay; instead, he adapted his genius to the German gothicism to which Sir Walter Scott and others had introduced him. The first result, *The Sketch Book*, in 1820, took the Western world by storm, and Irving became an international figure of great appeal, and incidentally the first American writer able to live by his pen alone.

Other popular books followed, some containing other good stories, but none so great as his first; and today we can see that Irving combined in a slightly pathetic way enormous stylistic skill with an ever-waning imagination and a disposition really too sunny to be abided by most modern readers¹. He simply cannot convey a haunting sense of evil—even when he is as gothic as Poe. For example, let us consider one of the best tales from *The Sketch Book*, «The Spectre Bridegroom», based on the German legend of the groom who dies before the wedding but comes anyway as a ghost. Irving has a spectre-like creature appear at the nuptial banquet to say that he is the groom, dead and momentarily away from his grave; but soon the creature comes again, woos the initially bereaved bride-to-be, wins her, and announces that he is the dead man's friend, very much alive and not intending at all to carry the girl into his grave or any other dreary place. Similarly, in «Rip Van Winkle» there is nothing tragic or evil. The noisy wife of Rip is shadowy and humorously sketched, and Rip adjusts well to new times upon his return from a twenty-years' sleep. Evil does not enter the story, and after reading it we remember mainly its mellow picture of human change along the changeless Hudson River. Also think for a moment of an old friend, Ichabod Crane, Irving's Hudson River Valley school teacher in «The Legend of Sleepy Hollow» whose ambition to marry the rich farmer's daughter is shattered when some one pretends to be the infamous gothic headless horseman, hurls his head — really a pumpkin — at the terrified Ichabod one black night, and frightens him from the region. But there is no villain in the story.

¹ Henry A. Pochmann, ed., *Washington Irving: Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes*, New York et al.: American Book Company, 1934, pp. 1x-1ii; and Stanley T. Williams, ed., *Washington Irving: Selected Prose*, New York: Rinehart & Co., Inc., 1950, pp. xix-xx.

We laugh with Brom Bones, Ichabod's successful rival, as he hints at the truth, that he tossed the pumpkin. And Irving even tells us that Ichabod turned successfully to politics and journalism, and is now a judge.

In Edgar Allan Poe¹ (1809-1849) we have a man almost totally unlike Irving. Poe was unfortunate in his parents: the father soon deserted the mother, who died when Poe was two; thereafter he had a foster-father who, though more tolerant of the wayward lad than most of us would be², really did not understand him. Nor do we today. Was Poe dissolute and irresponsible? Such is one picture of him. Yet he was a bright student, rose to sergeant major in the army, later became a superb editor and reviewer; in addition — and against the odds of poverty and instability — he fashioned himself into a first-rate poet, critic, and fiction-writer, a combination unique in the history of the world³.

His fiction is our concern now. In the seventeen years before his death at forty, he wrote seventy-three short stories based upon his important thesis that every incident — indeed every word — must aim to produce a single effect⁴. The most important effects Poe wrought upon his reader are horror and wonder. For example, horror is too mild a word to describe our response while reading «The Pit and the Pendulum», in which the narrator, a victim of the Inquisition in Toledo, is lured toward a fetid well, strapped down beneath a razor-edged blade which swings back and forth over him ever and ever lower, roasted as the iron walls of the room turn red-hot, and finally squeezed as the same walls contract about him. And horror is our response as we proceed with the narrator of «The Cask of Amontillado» on his path to perfect revenge: he subtly entices his enemy into his basement, fetters the man in a recess, and then bricks up the entire wall about him. As for wonder — wonderful is our admiration of the brilliant

¹ See Arthur Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1941.

² W. H. Auden, ed., *Edgar Allan Poe: Selected Prose and Poetry*, New York: Rinehart & Co., Inc., 1950, p. xv.

³ Quinn, *op. cit.*, p. 695.

⁴ This celebrated pronouncement occurs in Poe's «Review of *Twice-Told Tales*, by Nathaniel Hawthorne», which may be conveniently read in *The Growth of American Literature: A Critical and Historical Survey*, ed. by Edwin Harrison Cady et al., 2 vols., New York: American Book Company, 1956, I, 358-361.

amateur detective C. Auguste Dupin as he determines by pure logic the whereabouts of the letter in «The Purloined Letter». Occasionally, horror and wonder are almost simultaneous effects: for instance, we are horrified at the nature of the crime in «The Murders in the Rue Morgue» — after all, one victim was beheaded and the corpse shoved up a chimney with tremendous force — and then we wonder at Dupin's rational solution of the crime: only an escaped gorilla could be the murderous agent, given all the circumstances.

However, like Irving, Poe ignores the ethical implications of the situations he uses. He employs evil for gothic emotional effects, not to promote moral inquiry. Thus, «The Pit and the Pendulum» does not criticize the evils of the Spanish Inquisition; «The Mystery of Marie Roget» does not argue for police reform; etc. Nor are Poe's many fictional portraits of the willfully isolated ego¹ ever to be understood as sermons against intellectual pride, which in story after story by Hawthorne looms as the unpardonable immorality of man. On the contrary, Poe is not didactic, for his appeal is not to our thoughts so much as to our feelings.

But for his robust sanity, Nathaniel Hawthorne² (1804-1864) might have lived much like a gothic hero of one of Poe's tales. He early lost his father at sea, his over-protective but well-meaning mother restrained him unduly, a childhood accident to his foot kept him indoors for a couple of years, during adolescence he visited an uncle in the remote Maine woods, and he followed his four convivial enough college years by a dozen back again within the maternal house. It was then that in isolation he probed human nature with the melancholy of his friend Melville and the profundity of James yet to come, clothing his thoughts in a style soon finer than Irving's. Further, our picture of Hawthorne in gothic solitude can be touched with one more glint: he fed his melancholy by extensive reading in stern Puritan theology and morose New England history. Yet there is another side to Hawthorne: he was a practical man of affairs, a liberal in politics,

¹ Auden, ed., *op. cit.*, p. vi.

² See Randall Stewart, *Nathaniel Hawthorne: A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1948; and Hyatt H. Waggoner, *Hawthorne: A Critical Study*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

a campaign biographer of a president, a successful consular official, and a devoted husband and father.

Nonetheless, any reading of Hawthorne will show him to be predominantly gloomy, and for the good reason that he rather thoroughly accepted the Calvinistic view of man as totally depraved. Then, however, unlike the Puritan leaders whose Calvinism made them cruel and intolerant, Hawthorne advanced to the position of one saddened by the lot of man and therefore anxious to have all men form a penitent and democratic communion which recognizes their common evil nature. Far from thinking that new religions or reformed institutions could improve the human situation, he accepted traditional beliefs and even made as the moral of his satiric sketch «Earth's Holocaust» the idea that evil will always exist unless «that foul cavern», the human heart, is reformed. He says, «Purify that inward sphere, and the many shapes of evil that haunt the outward, and which now seem almost our only realities, will turn to shadowy phantoms and vanish of their own accord...»¹.

All of these comments derive from a general reading of Hawthorne. Now let us consider a few specific stories. We might begin with «Wakefield», which concerns a significant situation and has an important moral. To his wife, Wakefield seems only moderately selfish, mildly cold, until one day he smiles at her and walks out of the house, unaccountably to remain away for twenty years. The absence begins as a whimsical test of his wife's endurance, then becomes a rigid necessity, and finally ends as capriciously as it began — with a shower of rain driving Wakefield back to the warmth of his hearth. And the moral? Hawthorne warns Wakefield not to stay away; then he suggests that the foolish man could not help himself after his first freely taken step; at last the author cautions us all to remain a part of the human chain linked by fellow feelings. We conclude that Hawthorne advises us not to tempt fate by toying with sins whose consequences we cannot measure. Here he is dualistic, blaming Wakefield for an act having results which the man could not foreknow.

A similar moral can be read into «Young Goodman Brown»,

¹ Nathaniel Hawthorne, *Selected Tales and Sketches*, New York: Rinehart & Co., Inc., 1950, pp. 371, 372.

one of Hawthorne's best stories. Young Brown leaves his wife, the sweet and beribboned Faith, to go on the lonely mission of witnessing a witches' meeting in the forest. Once started, he soon meets a creature, evidently the Devil himself, who repeatedly cancels Brown's reluctance simply by smooth talk. It seems that Brown wants to go so far and no farther, but the temptation to approach ever closer is too great, especially when the Devil hints that the pious of the town will be there. Soon Brown hears their voices and, still half-resisting, thinks he hears his wife Faith's voice too; then he sees her pink ribbon fluttering from the sky down to a tree, resists no longer, rushes to join the evil celebration, and sees that it includes all the seemingly virtuous. He sees his Faith, implores her to look to heaven and resist evil. Suddenly all noise, heat, and lurid lights are ended; and Brown knows only the chill damp of silent darkness. The next morning he returns home, finds his wife again, and apparently leads a normal life; but his trust has been forever destroyed by contact with evil, with the result that, as Hawthorne concludes, «his dying hour was gloom»¹.

My insufficient summary implies only a few of the many meanings of this short story, surely one of the greatest in any literature. No synopsis can convey its complexity; no reading can exhaust its meanings. It warns of the consequences of moral scepticism. It suggests the need for isolation but urges the obligation to return. The wife Faith can be interpreted as an allegorical figure. The story can be said to center on a diabolical dream. It and «Ethan Brand» are Hawthorne's finest short stories.

The titular hero of «Ethan Brand» goes on a journey like many of Hawthorne's heroes, this man in proud quest of the unpardonable sin. He returns with the discovery that it is in his own heart, which has turned to stone, because in his search he has made colossal intellectual strides at the expense of his affections. Like our friend Wakefield, Ethan Brand wilfully broke the link binding him to his fellow men. Like Goodman Brown, he was in the dilemma of seeking and yet fearing success in an evil venture. But he is proud of his success; and Hawthorne condemns him, as he condemns others like him in other works, for intellectual

¹ Nathaniel Hawthorne, *op. cit.*, p. 122.

pride, the gravest sin in man. In our evil world today, science has outdistanced ethics; but since every man should be whole, Hawthorne makes a special target for rebuke all scientists whose hearts are cold.

Well, how does Hawthorne think that we should behave in the face of evil? He urges tolerance and brotherhood; he often suggests that sin, though it irreparably damages the soul, at least has the advantage of making one understand others; and he never advises avoiding life through escapism. In a minor, unimportant parable called «The Canterbury Pilgrims», Hawthorne shows us a parade of characters, each disappointed or crushed by life and now escaping to simplicity and irresponsibility with a religious sect, as it meets two young lovers leaving the religious community. The pair are told of the miseries and evils which lie in wait for them in life. They think it all over, embrace, and decide to go ahead, not really with confidence nor expecting success or even happiness necessarily, but because they do not want what is not life.

Herman Melville¹ (1819-1891) shared Hawthorne's anti-transcendental scepticism and depression, as all know who have read his greatest work, the novel *Moby-Dick*. And those who are familiar with the outline of his life will agree that he had a right to be pessimistic. His life falls into four main divisions: a happy childhood which ended when the well-to-do father suffered financial losses, moved the family from New York City to Albany, and died there in debt; a trying adolescence and an early maturity marked by the wildest conceivable sea adventures; dazzling success as a novelist gradually giving way to apparent failure as a fickle public refused to accept his later, gloomier works; and finally three decades of almost complete silence ending with his death in 1891. An American public conditioned at mid-century to optimism by the idealistic essays of Emerson, then too quickly forgetting the Civil War in its push west to the Pacific coast, and until very late believing with Victorian England that universal peace was just around the corner — such a public did not accept Melville's bleak view that reality was shot through with positive evil. So it remained for twentieth-century wars and modern psychology to thrust Melville into the supreme position he now occupies.

¹ See Newton Arvin, *Herman Melville, The American Men of Letters Series*, New York: William Sloane Associates, 1950.

But what of his short stories? In spite of many modern critics, I submit that most of Melville's short fiction is poor¹. Only two stories from his collection *The Piazza Tales*, of 1856, are worth ranking with a dozen of Hawthorne's or James's. They are «Bartleby» and «Benito Cereno». We can, and should, add Melville's last work, «Billy Budd, Foretopman», to the category of short stories, even though it like «Benito Cereno» is slightly longer than, for example, Hemingway's latest novel, *The Old Man and the Sea*, which is nearly 30,000 words in length and is printed in separate book form. So then, it is my opinion that Melville is the author of only three great short stories, two of which are sometimes called short novels.

«Bartleby» is a seemingly simple story, but once read it will never be forgotten. On one level it concerns a clerk, named Bartleby, who copies documents for a quiet, kindly Wall Street lawyer. But all of a sudden the strange fellow decides to copy nothing more; further, he refuses to leave the office and so becomes the object of his employer's wrath, curiosity, and sympathy by turns. In desperation, the lawyer moves his office, and the new tenant, seeing Bartleby perpetually about the old place, has him sent to prison, where he quietly dies. Now, on another level, this curious tale has autobiographical implications: the lawyer believes that that life is best which is easiest. He has two copyists senior to Bartleby, each efficient only half the time and the rest of the time angry and irresponsible. Bartleby is a superb writer until he decides that he will copy no more. Clearly the lawyer expresses a way of life Melville sought in his middle years, and just as clearly the three copyists represent ways of approaching the profession of writing. «Bartleby», Melville's first published magazine story, was written according to a pattern; and Melville seems to be saying here, with Bartleby, that he would rather write nothing than merely copy others. Further, we read toward the end of the story that Bartleby once worked in the Dead Letter Office, where he must have concluded that much effort at communication is thwarted by fate and human failings. Finally, on a metaphysical

¹ For an expert contrary view, see «An Introduction,» by Jay Leyda, ed., *The Complete Stories of Herman Melville*, New York: Random House, 1949, pp. ix-xxxiv.

level, the story presents a microcosm, and a mad world it pictures too, with this moral: we are all Bartlebys, perpetually needing others yet inevitably isolated¹. The heart-wringing final sentence suggests no less. It is «Ah, Bartleby! Ah, humanity!»². In the midst of human evil — Melville seems to be saying — let us try to help one another, though our attempts are bound to fail.

The positive if ineffectual efforts of man to keep evil in check constitute the action of «Bartleby»; but evil is rampant even if usually disguised in «Benito Cereno». This story, which has the most surprising climax in American fiction³, is a baffling, slow revelation of unspeakable human villainy. There are three characters, and two of them are deeply stained, while the third, the narrator Captain Delano, is so naive that we can almost call him bad. He comes upon a slave ship of which the apparent master, Cereno, seems hypnotized and controlled by an apparent servant, the Negro Babo. When Melville wants us to, we learn that Babo is really the leader of a successful slave revolt, that his murderous followers have committed atrocities literally unmentionable — Melville only hints at their nature — and that they plan others. But who is innocent? Delano's simplicity is almost criminal. Cereno was once the active master of slaves and thus profited by a cruelly evil system. And then Babo holds the whip hand and becomes the epitome of iniquity. The three characters combine to suggest that all men are brutal masters or brutalized victims, or are so callow as not to recognize evil when it confronts them directly⁴.

But the greatest story by Melville, and the only one worthy of a place close to the supremely achieved novel *Moby-Dick*, is the sea story «Billy Budd, Foretopman», the ripe product of Melville's last years and perhaps his testament of faith. And perhaps it is not, for as in *Moby-Dick* the final message here is deliberately ambivalent⁵. The depravity of man motivates the action of the

¹ Arvin, *op. cit.*, pp. 242-244.

² Herman Melville, *Selected Tales and Poems*, New York: Rinehart & Co., Inc., 1950, p. 131.

³ Edward Wagenknecht, *Cavalcade of the American Novel*, New York: Henry Holt and Company, 1952, p. 72.

⁴ «Caught in their need to be both leader and led, perhaps men are fated to be now slave, now master, or, like the Delanos in the world, never to know what they are»; Cady et al., eds., *The Growth of American Literature*, I, 613.

⁵ See Wagenknecht, *op. cit.*, pp. 80-81.

story. Billy Budd is a handsome, innocent, unfortunately stammering sailor who for some reason — or none — is hated by Claggart, agent of pure evil. Claggart reports to Captain Vere that Billy is plotting mutiny; the captain calls Billy into their presence; and Claggart repeats the baseless accusation, whereupon the dumb-founded lad, unable to find his tongue, strikes out with his fist. The evil one falls dead. The captain comprehends all the implications at once, and soon speaks out one of the most tragic lines in literature: « Struck dead by an angel of God. Yet the angel must hang! »¹ And hang he does. The captain does not shirk his responsibility, but convenes a court, speaks as a truthful witness, and reluctantly recommends the death penalty on the grounds that the law rightly so decrees for the protection of all seamen. The execution is carried out the following morning in a grim ceremony described with consummate artistry. A moment before he is hanged, Billy shouts his clear blessing of Captain Vere. As he dies, the setting takes on the colors of Christian mysticism, which fact has led some critics to regard the story as Melville's expression of ultimate faith in higher if not lower justice. Others, however, see this as Melville's last irony.

In spite of the ambiguous conclusion, this much is evident: Claggart represents evil mysteriously purposeless, which endangers all its chances to meet. Billy is an innocent victim. And Captain Vere is a man in a moral dilemma: evil so ruins what it touches that the innocent must suffer. Thus Billy must die for an act which God will forgive, but which society, author of the articles of war, cannot. Enigmatic villainy sets in motion a series of events which engulf goodness in this world.

We are now leaving Irving, Poe, Hawthorne, and Melville, our greatest romantic short story writers. But before we consider our realists, naturalists, and contemporaries, I should like just to mention the fact that a host of minor short story writers, from Sarah Orne Jewett and other admirable local colorists to slick popular writers like O. Henry², must be ignored now, and mainly

¹ Melville, *Selected Tales and Poems*, p. 345.

² An excellent anthology, containing several works by the sort of writers to whom I refer here, is *American Short Stories: 1820 to the Present*, ed. by Eugene Current-García and Walton R. Patrick, Chicago et al.: Scott, Foresman and Company, 1952.

for this reason: they were more concerned with locale or clever plot than with evil.

And now Henry James¹ (1843-1916). Fortunately, he was blessed with a loving, wise, wealthy, and cosmopolitan father and a supremely devoted mother, and had for an older brother the great American psychologist William James. The result was an eclectic education, deeper familiarity with most of Western Europe, including Italy, than with anything of the United States beyond its eastern seaboard, a keen insight into human motives, and a celibate lifetime devoted to literary art with a passion almost religious. His life was outwardly smooth and included a forty-years' residence in England. His inner life was intensely active: he produced more than twenty novels and more than a hundred short stories, and much of his fiction ranks with the very best ever written by an American.

To James the most evil act one can commit is the deadening of sensitive, creative awareness, whether in oneself through grossness, lack of imagination, timidity in welcoming life, or in others through being domineering or unsympathetic². Note here how close James is to Hawthorne's ethical position. In « Daisy Miller », James's earliest popular story, the narrator is so unimaginative that he misinterprets innocent independence for turpitude; so he rejects Daisy, who, mostly for spite, goes with another man and accidentally dies. « The Liar » is one of James's cleverest stories; in it we follow not so much the progress of a pathological liar in high society as the attempts of the narrator to determine the effects of the lies on the liar's once sensitive wife. The moral of the story is devastating and is repeated many times in other works by James: we are indirectly warned here that love and marriage can weaken one's sense of truth. Often indeed does James contend that passionate love can prevent one from growing to his greatest sensitivity, thus that it can be a positive evil. And when he

¹ See F. W. Dupee, *Henry James*, The American Men of Letters Series, New York: William Sloane Associates, 1951; and Leon Edel, *Henry James: The Untried Years: 1843-1870*, Philadelphia and New York: J. B. Lippincott Company, 1953.

² Osborn Andreas, *Henry James and the Expanding Horizon: A Study of the Meaning and Basic Themes of James's Fiction*, Seattle: University of Washington Press, 1948, pp. 1-20.

attacked bigoted nationalism, James found another nineteenth-century enemy as entrenched as romantic love. « Collaboration », for example, is a mediocre story with an unfortunate title, but its plot is neat and its morale is important. In it a French poet and a German composer want to collaborate on an opera, but the narrow politics of friends and relatives split them apart and doom their art. To James art was a religion, and values which others often set above it he frequently sought to expose as false. False too are many of our attitudes toward the past, a major element in James's almost uniformly contemporary treatments of his themes. For example, as we read the charming narrator's account in « The Aspern Papers », a very long short story, we are apt to forget because of our affection for him this man's really base scheme to trick an old woman out of her priceless love letters. I think that James says in this story that it is iniquitous to violate the past by exhuming what is better left buried; and James's act of burning most of his own notebooks is surely evidence in support of my thought. James was sensitive to the past but did not want to see it despoiled. Finally, still another evil is the inability of many an artist to resist the blandishments of society, which offers him adoration, destructive security, and the disastrous opportunity to be successful in numerous inessential realms at the expense of creativity. For one example among several, in « The Death of the Lion » we find a quietly brilliant novelist ruined because he cannot resist the invitations of a society vulture: the woman invites him to her country house, wines and dines him, obstructs his vitally important work, lets him die there of pneumonia, and even loses his last precious manuscript.

I have touched on many of the evils James treated — misunderstanding of personal identity, the tyranny of love, violation of the past, and values inimical to art. Again, most of these evils can be grouped under one heading, and I suggest that James saw as villainous whatever hampered the development of consciousness, especially when that consciousness was directed toward a creative goal, say a full life or — more important, almost — a full story.

We must now glance at a few authors of smaller stature than the giants we have been considering, and then conclude with Faulkner and Hemingway. In order to simplify, I shall restrict myself to a single example from the many stories of each of the

minor writers to be discussed. First Stephen Crane¹ (1871-1900). Crane was one of the best American naturalists, who as a group were influenced by European scientific determinism and French literary naturalism; American naturalism was in great vogue, in spite of the rather poor style of many of its advocates², until a revolt against it was begun by several stylistic traditionalists, including Fitzgerald and Hemingway, in the 1920's. Crane followed two years of college with a brief stint as a reporter; then at twenty-two years of age he printed his first novel at his own expense. It was *Maggie: A Girl of the Streets*, naturalistic, raw, and a financial failure. Two years later *The Red Badge of Courage* succeeded brilliantly, and Crane was launched. But after a meteoric career as correspondent, short story writer, and friend of James and others in England, he was dead at the age of twenty-eight. Many readers would name his short story « The Open Boat » as his best; in it the villain is the blind, stupid, indifferent universe. But to me Crane's finest story is « The Blue Hotel ». In it the villain is chance, over which, as over the forces of nature, mere man has no real control. At the blue hotel stop a Swede, a cowboy, and an easterner. They play cards with Johnny, the hotel-owner's son, whom the peculiar Swede surprisingly accuses of cheating. When the two begin to fight, everyone thinks that Johnny will win; but the Swede beats him severely. Then the victor's personality changes, and the foolish fellow strides off to a saloon, where he boasts of his prowess and even tries to force a cool, quiet gambler to drink with him. The gambler in a kind of self-defense stabs the Swede to death. Months later the easterner and the cowboy meet and talk of the event. The easterner reveals that Johnny did cheat and insists that if the Swede had had help, he need not have died. If, if, if... The easterner concludes, « Every sin is the result of a collaboration. We, five of us, have collaborated in the murder of this Swede »³.

¹ See John Berryman, *Stephen Crane, The American Men of Letters Series*, New York: William Sloane Associates, 1950.

² When Frank Norris, a leading American naturalist, said « Who cares for fine style!... we don't want literature, we want life, » he spoke for many American writers who have placed less value on manner than on matter; Frederick J. Hoffman, *The Modern Novel in America: 1900-1950*, Chicago: Henry Regnery Company, 1951, p. 1.

³ Stephen Crane, *Selected Prose and Poetry*, New York: Rinehart & Co., Inc., 1950, p. 214.

But Crane condemns no one, thinking as he did steadily that in a deterministic universe we may collaborate to produce evil but chance alone is responsible. How different from the conviction of Hawthorne and James¹, the greatest pre-naturalistic American short story writers, and how different too was Crane's really often ineffective style.

Theodore Dreiser² (1871-1945) too was often a clumsy writer, piling detail upon detail, often in fragmentary sentences of ponderous length. But he makes his point. His hard life taught him that point. He was one of thirteen children born to a father both harsh and incapable of providing for his family. Dreiser much preferred his mother, whom he called a happy pagan³. He worked at various unpleasant jobs, studied for a time while he was at college through the generosity of a friend, and then took other jobs, finally becoming a reporter. His work as a reporter in big cities with slum areas and his reading of contemporary Darwinians shattered his conventional religious foundation and convinced him of what he strove to show in his fiction: that life is a struggle in which the strongest survive by feeding on the others, and that the individual is a speck of matter driven by uncontrollable passions and frustrated by an entrenched society. In Dreiser's works, human chemistry and human society and an uncooperative if not malevolent nature are the evils. Man is more than absolved from all blame; he is pitied when he becomes involved in what traditional thinkers might call immorality, and, further, those who would point an accusing finger are rebuked along with whatever agency Dreiser thought puts passions in people.

«Typhoon» is one of Dreiser's most representative stories. Its title helps make the point that humans like sticks and stones are buffeted by tempestuous emotions which are unrestrainable⁴. In the story an attractive girl, foolishly kept innocent of reality by her strict father, becomes pregnant, fails to force her so-

¹ James called naturalism a «treacherous ideal»; Morton Dauwen Zabel, ed., *The Portable Henry James*, New York: The Viking Press, 1951, p. 23.

² See Robert H. Elias, *Theodore Dreiser: Apostle of Nature*, New York: Alfred A. Knopf, 1949.

³ Oscar Cargill, *Intellectual America: Ideas on the March*, New York: The Macmillan Company, p. 109.

⁴ Ray B. West, Jr., *The Short Story in America: 1900-1950*, Chicago: Henry Regnery Company, 1952, p. 37.

called lover into marriage, threatens and then shoots him. Though acquitted, she is ostracized by everyone and finally drowns herself. The story is moving and points its moral effectively enough, but, like naturalism itself, it is too simple to give any kind of satisfying picture of reality. After all, as Hawthorne, Melville, and James have shown, men have moral responsibility to a considerable degree.

Next, let us consider Willa Cather¹ (1873-1947), a major American woman novelist though somewhat less important as a short story writer. She was born in the East, migrated west in the 1880's, shared European immigrant farmers' hardships; then she went to college, became a teacher, a reporter, an editor, and then a novelist. One of her finest short stories, «A Wagner Matinée», shows almost as well as her many superb novels what she regards as one of the hideous evils in life — any force which cuts a person off from the heritage of his past. In this story, the narrator's aunt, once a competent musician in the East, returns to Boston after a quarter-century of harrowing pioneer farm life in the Middle-west; with her nephew she attends a Wagner concert and is transported beyond belief by the music, after a silence of years. It is clear that Willa Cather is inveighing against the brutalizing effects of frontier farm existence, which too often separated culture-rich migrants from man of abiding values of life — in this story music, in other stories and in the novels religion, literature, history, and the immovable treasures of Europe.

Like the more thorough-going naturalists Crane and Dreiser, Sherwood Anderson² (1876-1941) blamed society for much of human misery but stood in more wonder before the mystery of life. He was born in the Middlewest like Dreiser and was conditioned by small-town life there, as Willa Cather was. But, whereas Willa Cather expanded her horizons in time and space, Anderson in his best stories was content to psychoanalyze rural adolescents and adult misfits. One of his greatest stories, «The Egg», shows how the unnatural desire to be successful according to the arbitrary

¹ See E. K. Brown, *Willa Cather: A Critical Biography*, completed by Leon Edel, New York: Alfred A. Knopf, 1953. The year of Willa Cather's birth has only recently been established as 1873; Brown, *op. cit.*, p. 17.

² See Irving Howe, *Sherwood Anderson, The American Men of Letters Series*, New York: William Sloane Associates, 1951.

standards of society — in short, how wordly ambition — can be a deadly evil. The central character was happy before his marriage to a good woman with a characteristic American failing, that is, with ambition not for herself but for her husband and her child. So the man changes jobs, fails at raising chickens, and tries managing a restaurant; but failure follows failure, and the evil behind it all is materialistic ambition, a common villain in America.

F. Scott Fitzgerald¹ (1896-1940) too was concerned with the dangers of social climbing, but that concern was peripheral and the level on which his social dramas are enacted is considerably higher than that of Anderson's. Other factors contribute to complete the contrast between the two writers. Anderson was a kind of naturalist who depicted the struggles of the lower middle class in stories which were skillfully enough written but which, being experimental, were often formless, apparently ingenuous, reminiscent, and almost plotless; on the other hand, Fitzgerald was a traditionalist, was born into moderate wealth and always was envious of those who had more, was well educated, and was a sparkling stylist who succeeded early, travelled and lived hard, and died young. Some might name « Rich Boy » or « Babylon Revisited » as his best story, but I choose « May Day » for its several themes relevant here. The complex plot of this story cannot be summarized in a sentence or two, but, briefly, the several episodes concern a typical Fitzgerald character looking at the wealthy and tugging unsuccessfully at their sleeve a pair of drunken soldiers moving from an ended war to the beginning of the roaring 1920's; political liberals and hatred of them by those standing for conservatism and even reaction; and the usual predatory female. The general evil behind the particular evils of social injustice and political intolerance in Fitzgerald's post-war portrayal is, here and in all his other fiction, the war itself. The evils which caused this earthquake of his time Fitzgerald did not explore, but no one could picture better than he the shocking dislocations which followed it in the 1920's.

The ten great American short story writers we have now

¹ Arthur Mizener, *The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1951.

discussed are dead. Of the great ones now alive, Faulkner and Hemingway are clearly established as the finest. But before we consider them briefly, I should like merely to mention half a dozen other sincere and brilliant short story writers and ask you to agree with me now that they are splendid or to make a mental note to begin reading them soon. They are the sensitive stylists Katherine Anne Porter and Eudora Welty, the internationalist Kay Boyle, the westerner Walter Van Tilburg Clark, the southern humorists James Thurber and J. D. Salinger. There are several others who might also be named and of whom some will probably become as good as those just identified, but any mere listing quickly becomes tiresome.

William Faulkner¹ (b. 1897) is the greatest fiction writer alive in America today. The facts of his simple life are well known: how he was born near Oxford, Mississippi, his present home; how his irregular schooling was interrupted by the First World War, in which he served as a pilot; how after brief trials at living in Louisiana, New York, and abroad, he returned to his home state; and how he has worked steadily and honestly to create in fiction a southern county he calls Yoknapatawpha, whose long history includes the stories of Indians, Negroes both slave and free, poor white trash and hot-heads, and ante-bellum aristocrats and their descendents — both the ruined and those who have survived.

The surveyor of the modern short story is baffled by Faulkner for many reasons, one of which is that his stories are often revised and then become parts of novels. Concerning his fiction as a whole one many say this in general: his central characters at first stood aghast and helpless in the face of evil, while his later heroes have been fighting evil and often prevailing against it². Of course this is inadequate without documentation, and what follows will be almost as much so; but since I cannot discuss half a dozen novels and a dozen short stories here, it must suffice.

What I see as the big evil Faulkner treats is the base human sin of disloyalty. In his fictional world, white men were disloyal to

¹ See Harry Modean Campbell and Ruel E. Foster, *William Faulkner: A Critical Appraisal*, Norman: University of Oklahoma Press, 1951; and Irving Howe, *William Faulkner: A Critical Study*, New York: Random House, 1952.

² Cady et al., eds., *op. cit.*, II, 594-595.

humanity when they bought and sold Negroes as slaves and started the misconception of them as an inferior race. At about the same time, and also later, both whites and Negroes were disloyal to the Indians by driving them from their ancestral lands instead of living peacefully side by side with them. Then came the Civil War, which brought ruin to the South but with it the supreme occasion, risen to by most Southerners, to be loyal to their land. Next, however, with the advance of machine civilization, which despoiled forest, plain, and river, came a last disloyalty — disloyalty to the nourishing mother earth, which man should love and not pretend to own.

This last disloyalty, to God's land, is undoubtedly the most sweeping in Faulkner and can be interpreted as encompassing other disloyalties. Therefore, my discussion of Faulkner here can easily be limited to one story, «The Bear», in which violation of the wilderness is treated. In the first part of «The Bear», which is perhaps Faulkner's finest short story, young Ike McCaslin is slowly introduced to the big woods of Mississippi, and when he sets aside gun, compass, and watch, he sees Old Ben, the colossal bear which savagely rules the wilderness. This much is a superb story of initiation, a common type in modern fiction. The second part reveals that Ike is becoming an almost matchless woodsman and then shows us Lion, the proud mongrel dog which will be able to hold Old Ben at bay. In part three Lion and Boon, a wildly courageous half-breed, kill the bear, watched by Ike, who earlier has refused a chance to shoot at Old Ben. Section four, added to a later version of the story, is formidable: in a stream of turgid prose Ike explains to his cousin, and himself, why he feels that he must give up the family plantation granted him by his progenitors. When a man is disloyal to his land and tries to buy and sell parts of it, it ceases to be his to bequeath. The long explanation carries us back and then forward in time and tells us much about the evil of Ike's ancestors, evil which includes buying land from ignorant Indians, driving Negroes upon the land to till it for cotton, miscegenation in pre-Civil War days, and suicide. Finally, in the fifth section of the story, Ike visits the forest again and sees that modern industry in the form of a lumber company is methodically destroying it.

«The Bear» is greater than the longest summary could be,

greater than the sum of its five deftly interrelated parts, greater than any consideration of it in terms of one topic suggested by it — for example, disloyalty or the virtues it praises as counters to disloyalty, that is, humility, pride, endurance, and fraternity. Nonetheless, interpreting the story as an eloquent comment on disloyalty, one can profitably read it as follows: as Ike grows up, he becomes a better and better human being, loyal to his superiors and friendly to all, including those who are part Indian and part or all Negro, and responsive to the natural scene. He learns to kill game but never savagely, and always with admiration of the foe — like Santiago in Hemingway's *Old Man and the Sea*. Ike is loyal to that wise old foe Old Ben, which he once stands armed before and will not harm. He admires the pride and endurance of all worthy creatures, and shares the humility of dispossessed humans and small dogs. He senses the growing separation of man and nature, and is saddened. When he discovers the manifold guilt of his ancestors, he feels personally stained. He interprets the rape of the woods as a symbol of man's general disloyalty to God's world and what is in it: Europe grew old and sent explorers to the New World, which in turn is now being ravished. In this sense, «The Bear» is a parable of the history of man; by any standards, it is a monumental story.

And now let us consider a far more simple writer than Faulkner, that is, Ernest Hemingway¹ (b. 1898), whose career as reporter, soldier, expatriate writer, and tough traveller forms a story as exciting as any of his works, and one well known here in Italy. Like Hawthorne and Faulkner, Hemingway sees that much evil can be checked if we act upon our recognition that all men are brothers. But this idea has come to the fore through the years mainly in his novels rather than in his short stories. In the stories, the evil is not social injustice but the natural cowardice in men which makes it hard for them to confront hardship and even death stoically. For to Hemingway the great virtue is courage, in the face of whatever danger, whatever odds.

I have said that Hemingway is relatively simple, and so I

¹ See Carlos Baker, *Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1952; and Charles A. Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*, New York: Farrar, Straus and Young, 1954.



think he is, so far as my topic is concerned, though not as regards structure, style, and atmosphere, all of which in his writings challenge and reward the most patient study. We can see from three representative stories by Hemingway that his praise of courage is simple and basic. In «The Killers», the central character sees that the victim has stopped running from his murderers and will accept the inevitable stoically. In «The Undefeated», the aging matador may have lost his skill, but he faces the death-dealing horns of the bull bravely and hence is not defeated though he falls. Finally, in what is perhaps Hemingway's best story, «The Short, Happy Life of Francis Macomber», the titular hero learns to accept his wife's infidelity and to overcome what is more tragic, his own cowardice; he finally is able to face a charging water buffalo with only a gun, and this time he does not run away. Thus, three men face death stoically; thus, also, Hemingway praises courage almost to the exclusion of other virtues — though he does admire a kind of humility too — whereas Faulkner picks up what Hemingway narrowly treats and makes it only one part of his more vast scheme.

We have come too far too fast after all, but I hope that I can leave you now at least these conclusions. Irving, our first short story writer, has no real sense of evil, and this almost alone prevents his demanding our most serious attention. Poe probes the psyche well but is concerned with the emotional effects of evil rather than with evil itself. Hawthorne considers the corrosive effects of intellectual pride, among lesser evils, and pleads for more tolerance in the face of almost universal baseness. Melville shows that the innocent can neither understand nor escape the evils which lie beneath the surface of life. James celebrates individual sensitivity and brands as supremely evil whatever restricts its development. The naturalists excuse man from moral responsibility and regard nature as the villain. But with Faulkner and Hemingway, to name America's best moderns, have come renewed awareness of individual responsibility and high praise for evil's strongest deterrents, loyalty and courage.

ROBERT L. GALE

OMAGGIO A EZRA POUND

In una remota scuola di Hailey nell'Idaho, mentre il maestro è intento a leggere agli alunni una poesia di Browning, un ragazzo seduto negli ultimi banchi prorompe in un pianto diretto. Alle premurose domande dell'insegnante questo fanciullo dai capelli rossi come il fuoco, dagli occhi fiammeggianti velati di lacrime, mormora una cosa incredibile: piange perché il maestro legge tanto male una poesia così bella. Quest'aneddoto, riferentesi alla puerizia di Ezra Pound, getta già una chiara luce sulla sua individualità poetica e sulla sua eccezionale, precocissima sensibilità.

La recente liberazione del settantaduenne poeta, dopo dodici anni di segregazione nel St. Elizabeth Hospital sulle rive del Potomac a Washington, viene principalmente ascritta alle sollecitazioni dei vecchi amici, gli «expatriated» di un tempo, tra cui T. S. Eliot, Allen Tate, Ernest Hemingway, nonché di Archibald MacLeish e soprattutto di Robert Frost, l'ottantatreenne decano della poesia americana, il quale (sia detto a suo onore) è stato il più premuroso e sollecito (all'Attorney General del Justice Department egli disse tra l'altro che «it would make America look bad to let one of its chief literary figures die in a mental institution»).

Quale accoglienza avrà ora il Pound nel mondo artistico e culturale? Egli rappresenta la figura più controversa nel campo della letteratura occidentale contemporanea. Qualcuno ha già esternato il timore che egli possa riprendere la penna contro il suo paese. Ci viene peraltro da domandarci quali danni abbia egli arrecato alla sua patria. Nessuno invero. E quali i benefici? Grandissimi, se contemplati in una sfera di superiori esigenze intellettuali, estetiche e, in genere, spirituali; onde la sua opera artistica, anzi la sua diuturna, pertinace, ardente battaglia d'arte si impone ai nostri occhi nella piena virtù di un magistero rigeneratore. Cercheremo di dimostrarlo. E chiariremo alcuni punti fon-

damentali per la comprensione della poetica del Pound, illustrando insieme alla varietà degli argomenti, quella delle forme metriche ricorrenti in tutta la sua poesia, a esclusione dei *Cantos*: premessa, a parer nostro, indispensabile per una più chiara intelligenza della struttura formale e della molteplice sostanza contenuta nei *Cantos* stessi (che peraltro esuleranno dal nostro esame).

Osserviamo innanzi tutto che egli non ha scritto in versi liberi, come si suole affermare, ma ha creato limpida poesia nelle più varie forme tradizionali, malgrado appaia come il più profondo innovatore della poesia romantica della fine dell'800 e il caposcuola di una rivoluzionaria corrente chiamata *imagism* (« imagismo »), su cui s'innestano altri rami, il cosiddetto « vorticismo » (*vorticism*) e l'« oggettivismo » (*objectivism*); e che non ha mai partecipato alle correnti pseudo-comuniste della terza decade del nostro secolo essendo essenzialmente un lirico, un anti-romantico, che ha saputo, a mezzo non solo dell'opera creativa ma anche critica, condurre il suo paese all'esperienza di una più essenziale poesia, eternamente fresca e valida.

Quando nel lontano 1907 Ezra Pound decise di abbandonare il suo paese per dedicarsi allo studio delle letterature occidentali e alla critica attiva, era pervaso da un entusiasmo così vibrante da diventare, una volta stabilitosi a Londra (1908), il centro di un gruppo di intellettuali che lo proclamarono capo della scuola degli « imagisti » (*imagistes*). Erano questi T. E. Hulme, Frederic Manning, Richard Aldington, Ford Madox Ford (Hueffer), Hilda Doolittle, Robert Frost, e successivamente T. S. Eliot, lo scultore Gaudier Brzeska e il musicista George Antheil e altri. Con loro il Pound discuteva i suoi principi estetici, che trovarono ben presto forma nel saggio *The Spirit of Romance* (1910), inteso a illustrare il fascino della letteratura pre-rinascimentale europea (provenzale e italiana del '300). Quanto agli influssi subiti dal Pound in quegli anni, appaiono in primo piano Rémy de Gourmont, dal quale il poeta apprese a sostituire l'espressione personale al formalismo estetico, e il Hulme, che gli infuse l'insofferenza per il sentimentalismo della poesia romantica e per il vago e l'astratto degli ultimi poeti vittoriani e degli scrittori contemporanei. T. E. Hulme, morto giovanissimo, auspicava il ritorno a un nuovo classicismo basato sul dualismo filosofico. Nella prefazione alle cinque brevissime poesie del Hulme, pubblicate in appendice al volume

Ripostes (Londra 1912), il Pound proclama che il movimento imagista non ha nulla a che vedere con « Les Unanimistes » e neppure con gli impressionisti né con i post-impressionisti. Eppure da costoro Pound apprese quanto fosse irrilevante in poesia la trama parafrasabile. Ford gli fece poi conoscere l'opera di Flaubert. Ma fu lui stesso a scoprire che il medioevale Guido Cavalcanti, oggetto dei suoi lunghi studi, « thought in accurate terms; that the phrases correspond to definite sensations undergone... »

I principi del movimento « imagista » si possono riassumere in tre punti fondamentali: 1°) il trattamento diretto dell'oggetto immaginato; 2°) l'eliminazione di tutte le parole che non concorrono alla presentazione dell'immagine; 3°) l'intimo affermarsi della sequenza della frase musicale, al posto del rigido « metronomo ».

Nel 1913 Ezra Pound divenne il corrispondente londinese della rivista letteraria *Poetry* di Chicago, diretta da Harriet Monroe, e nel marzo dello stesso anno diffuse i principî della nuova poesia nel saggio *A Few Don'ts by an Imagist*. « An Image » — dice il poeta — « is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time »: una formula che qualche anno dopo condusse alla famosa definizione del « correlativo oggettivo » di T. S. Eliot, dell'immagine, cioè, intesa come equivalente « sensorio » (*sensory*) di un'emozione. Il saggio costituisce la base della poetica del Pound, donde derivano, come si disse, il « vorticismo » e l'« oggettivismo », che altro non sono che ampliamenti del movimento iniziale, confermati dalla scoperta dell'ideogramma cinese. Altre scoperte furono infine la poesia provenzale, le elegie di Properzio, l'eletta intelligenza di T. S. Eliot, la capacità concentrativa di James Joyce.

In essenza Pound afferma nel saggio: l'immagine (nel suo complesso intellettuale ed emotivo) deve dare il senso della liberazione dai limiti del tempo e dello spazio e suscitare quell'improvvisa esultanza che solo si prova innanzi all'opera d'arte. Il trattamento diretto, la parsimonia delle parole, la sequenza della frase musicale — principî fondamentali della nuova scuola — richiedono molto esercizio: la poesia è difficile quanto la musica. Chi sente amore per essa si riempia la testa di belle cadenze, magari in lingue straniere che non conosce bene, e di cui in fondo giova conoscere il ritmo più che il significato: ad esempio i *Charms* anglosassoni, i canti popolari, i versi di Dante, la poesia lirica

di Shakespeare e di Goethe. Errore sarebbe tuttavia credere che la poesia possa basarsi esclusivamente sulla musica: il neofita che sente in sé il fuoco di Apollo deve studiare l'assonanza, l'allitterazione, la rima semplice e polifonica, né più né meno come il musicista deve conoscere l'armonia, il contrappunto e tutte le norme della sua arte. « No time is too great to give to these matters or to any one of them ». È perciò inutile dividere i versi in giambi e cesurarli alla fine di ogni verso: quel che conta è inserire un verso nell'onda melodica dell'altro, fermandosi solo alla pausa logica. Si badi comunque a non distruggere con la struttura ritmica la forma delle parole, il loro suono naturale, il loro significato. La rima, se usata, deve aumentare la piacevolezza del verso e apportare la seduzione del suo richiamo musicale, senza bizzarrie né stranezze.

In un altro saggio scritto molti anni dopo, *How to Read* (1929), l'elenco dei poeti e poemi che, dopo anni di esplorazioni e di selezioni, egli ancora apprezzava, si restringe a Omero, Saffo, Catullo, Ovidio, Properzio, l'anglosassone *Beowulf*, l'elegia, pure anglosassone, *Seafarer*, il *Cid*, alcuni trovatori provenzali, Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Guido Cavalcanti, Dante, Villon, qualche satira del '600 inglese (Rochester e Dorset), la prosa di Machiavelli, di Rabelais, di Montaigne. In *How to Read* Pound divide la poesia in tre categorie:

1°) *Melopoeia*: fatta di parole aventi una certa musicalità che accentua il significato e che si trova segnatamente nella poesia greca;

2°) *Phanopoeia*: proiezione delle immagini sull'immaginazione visiva, presente nella poesia di Rihaku e Omakitsu e nel Rimbaud dei momenti più felici;

3°) *Logopoeia*: « danza dell'intelletto tra le parole », particolarmente adatta a ritrarre usi e costumi. Si trova nella satira del '600 e nella poesia di Heine.

Per dimostrare la consistenza delle sue affermazioni il Pound pubblicò su *Poetry* (dal 1913 in poi), successivamente sulla *Little Review* (dal 1917) e sul *Dial* (dal 1920) — in cui si avvale della collaborazione di Yeats, che aveva guadagnato alla sua causa, di Wyndham Lewis, James Joyce, T. S. Eliot, ecc. — e altrove, non solo le poesie di Robert Frost, Ford, H. D., D. H. Lawrence, nonché il romanzo a puntate *The Portrait of a Young Man as an*

Artist di James Joyce, ma anche le sue traduzioni dalle lingue romanze e le poesie raggruppate successivamente sotto il titolo *Personae* (1926), in cui ogni lirica è una diversa maschera dell'io e, come dice il poeta, « a search for the real ».

La creazione lirica del Pound si trova tutta dunque — a eccezione dei *Cantos* — in questo volume (*Personae*), che riunisce le raccolte di poesie pubblicate dal 1908 in poi (*Personae*, *Ripostes*, *Lustra*, *Cathay*, *Poems from Blast*, *Early Poems* con *The Poetical Works of T. E. Hulme* e *Verse of the Thirties*)¹.

Questa silloge è una rivelazione originalissima per la delicatezza delle sfumature verbali e per la varietà metrica che dispiega, mostrando capacità tecniche eccezionali, acquisite negli anni dedicati alle traduzioni dall'anglosassone, dalle lingue classiche, dalle lingue romanze, dal tedesco, dallo studio degli ideogrammi cinesi. Il poeta dimostra di avere una particolare attitudine a riprodurre quasi ogni forma metrica del passato, cui si aggiunge una conoscenza lessicale vastissima. *Personae* contiene canzoni, odi, sonetti, sonetti minori, ballate, ballatette, villanelle, tenzoni, epigrammi, epitaffi, nonché monologhi drammatici, versi alliterati secondo la tradizione germanica con parole moderne, versi di decasillabi giambici con non meno di dieci variazioni, dapprima raggruppati sul connettivo strofico tradizionale, poi chiusi dalla sola cesura corrispondente al ciclo logico, che il poeta trova nella incessante ricerca della varietà degli effetti musicali. Nelle liriche iniziali appare la rima nelle forme tradizionali, poi anche la rima ritardata, come egli si compiace di chiamare la rima irregolare che s'inserisce nel ritmo melodico del verso.

Nella raccolta *Ripostes* (1912) il poeta esperimenta con la traduzione dell'anglosassone *Seafarer* l'allitterazione della poesia antico-germanica, basata su un sistema di ripetizioni di consonanti o di gruppi consonantici e vocalici con i quali cominciano alcune parole del verso. Questo è diviso in due emistichi: nel primo ci sono due parole alliterate, nel secondo una sola. Su queste cadono gli accenti tonici che costituiscono le arsi. La lunghezza del verso varia da un minimo di nove a un massimo di dodici sillabe, perché ogni verso può essere formato da un numero illimitato di sillabe

¹ Ezra Pound, *Personae*, A New Directions Book, J. Laughlin, New York 1949.

atone, cioè di tesi, che si raggruppano intorno al perno del ritmo, rappresentato dall'allitterazione. La lingua della traduzione del Pound è estremamente condensata, le immagini sono più serrate dell'originale. In qualche punto c'è libero adattamento con interpretazione personale del testo, o con imprevisi guizzi di mordace ironia. La conclusione religiosa è omessa. Il poemetto annunzia il tono del monologo interiore sviluppato nei *Cantos*. Si nota inoltre lo studio attento dei termini monosillabici:

... Lest man know not
That he on dry land loveliest liveth,
List how I, care-wretched, on ice-cold sea,
Weathered the winter, wretched outcast
Deprived of my kinsmen;
Hung with hard ice-flakes, where hail-scur flew,
There I heard naught save the harsh sea
And ice-cold wave, at whiles the swan cries,
Did for my games the gannet's clamour,
Sea-fawls' loudness was for me laughter,
The mew's singing all my mead-drink.
Storms, on the stone-cliffs beaten, fell on the stern
In icy feathers; full oft the eagle screamed
With spray on his pinion.

(The Seafarer)

In una delle liriche più conosciute della prima raccolta, e cioè in *Altaforte*, il poeta sperimenta la sestina lirica (una varietà della canzone petrarchesca), componimento poetico desueto, piuttosto monotono nella struttura metrica, non privo di difficoltà, constando di sei stanze di sei versi, seguite da un commiato di tre versi. È complessivamente una lirica di 39 versi che non sono legati dalla rima. L'artificio consiste nel fatto che in luogo della rima si ripetono le parole finali della prima sestina alla fine di ogni verso delle stanze successive, e propriamente l'ultima e la prima, la penultima e la seconda, la terz'ultima e la terza. La terzina ripete le ultime parole dei tre versi finali della sesta sestina. La base del verso è il pentametro giambico accentuativo, ma le dieci sillabe diventano undici o anche dodici; al piede giambico può sostituirsi il trocheo, lo spondeo, o l'anapesto; in luogo di cinque accenti si possono averne anche quattro o sette. Del resto, variazioni di tal genere troviamo abbondanti anche nel *blank verse* del Browning, che è alla base dell'ispirazione, per così dire, melica del

Pound. Il tono traduce il fremente anelito di Bertran de Born chiuso nel suo castello e impaziente di risentire il clangore delle trombe guerriere, la sola musica dolce al suo orecchio. Diamo qui la sestina con la scansione della prima strofe:

SESTINA: ALTAFORTE

Loquitur: *En* Bertrands de Born.

Dante Alighieri put this man in hell for that he was a stirrer up of strife.
Eccovi!

Judge ye!

Have I dug him up again?

The scene is at his castle, Altaforte. «Papiols» is his jongleur. «The Leopard», the *device* of Richard Coer de Lion.

I

/ x / / / x / / /
 / x / / x / / x / / / x x / x
 / x x / / x / / /
 / x x / / x / / /

Damn it all! all this our South stinks peace.
You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!
I have no life save when the swords clash.
But ah! when I see the standards gold, vair, purple, opposing
And the broad fields beneath them turn crimson,
Then howl I my heart night mad with rejoicing.

II

In hot summer have I great rejoicing
When the tempests kill the earth's foul peace,
And the lightnings from black heav'n flash crimson,
And the fierce thunders roar me their music
And the winds shriek through the clouds mad, opposing,
And through all the riven skies God's swords clash.

III

Hell grant soon we hear again the swords clash!
And the shrill neighs of destriers in battle rejoicing,
Spiked breast to spiked breast opposing!
Better one hour's stour than a year's peace
With fat boards, bawds, wine and frail music!
Bah! there's no wine like the blood's crimson!

IV

And I love to see the sun rise blood-crimson.
And I watch his spears through the dark clash
And it fills all my heart with rejoicing
And pries wide my mouth with fast music
When I see him so scorn and defy peace,
His lone might 'gainst all darkness opposing.

V

The man who fears war and squats *opposing*
 My words for stour, hath no blood of *crimson*
 But is fit only to rot in womanish *peace*
 Far from where worth's won and the swords *clash*
 For the death of such sluts I go *rejoicing*;
 Yea, I fill all the air with my *music*.

VI

Papiols, Papiols, to the *music!*
 There's no sound like to swords swords *opposing*,
 No cry like the battle's *rejoicing*
 When our elbows and swords drip the *crimson*
 And our charges 'gainst «The Leopard's» rush *clash*.
 May God damn for ever all who cry «*Peace!*»

VII

And let the music of the swords make them *crimson!*
 Hell grant soon we hear again the swords *clash!*
 Hell blot black for alway the thought «*Peace!*»¹.

¹ «*Sestina: Altaforte*

Loquitur: Di Bertran de Born.
 Dante Alighieri mise quest'uomo nell'Inferno perché era un fomentatore di tumulti.

Eccovi!
 Giudicate!

Volete che lo scavi di nuovo?

La scena è nel castello di Altaforte. «Papiols» è il menestrello.
 «Il Leopardo» è l'emblema di Riccardo Cuor di Leone.

I

Dannati tutti! Tutto questo nostro sud puzza di pace.
 Sù, cane bastardo, Papiols, vieni! Suoniamo la musica!
 Io non ho vita se non quando le spade cozzano.
 Ma oh! quando vedo gli stendardi d'oro, vaio o porpora opposti
 E i vasti campi intorno tingersi di cremisi,
 Allora urla il mio cuore quasi pazzo di gioia.

II

Nella calda estate ho la mia gran gioia,
 Quando le tempeste uccidono della terra la sozza pace,
 E i fulmini dal nero cielo guizzano cremisi,
 E i feroci tuoni mi ruggiscono intorno la musica
 E i venti ululano pazzi tra le nubi opposte,
 E tra i crepacci del cielo le spade di Dio cozzano.

III

L'Inferno ci conceda di riudire presto le spade che cozzano!
 E lo stridulo nitrire dei destrieri pazzi di gioia,
 Corazzati i petti gli uni agli altri opposti!
 Meglio il tumulto d'un ora che d'un anno la pace
 Con grasse tavole, ruffiane, vino e frate musica!
 Bah! Non c'è vino come il sangue cremisi!

IV

E io amo vedere il sole sorgere rosso cremisi.
 E osservo come i suoi strali tra il buio si cozzano
 E ciò riempie tutto il mio cuore di gioia

Ezra Pound non ha tradotto soltanto dall'italiano medioevale.
 Ecco la versione della prima strofa di una canzone leopardiana:

x x /
 Such wast thou
 x x /
 Who art now
 / / / / /
 But buried dust and rusted skeleton.
 / / / / /
 Above the bones and mire,
 / / / / /
 Motionless, placed in vain,
 / / / / /
 Mute mirror of the flight of speeding years,
 / / / / /
 Sole guard of grief
 / / / / /
 Sole guard of memory
 / / / / /
 Standeth this image of the beauty sped¹.

(da *Her Monument, the Image Cut Thereon*
 From the Italian of Leopardi)

E mi si apre tutta la bocca di allegra musica
 Quando lo vedo così schernire e sfidare la pace,
 La sua sola possanza contro tutta l'oscurità opposta.

V

L'uomo che teme la guerra e s'accoccola opposto
 Alle mie parole nel tumulto non ha sangue cremisi
 Ma è buono solo a imputridire nella effeminata pace
 Lontano da dove s'acquista valore e le spade cozzano
 Per la morte di questi porci io son folle di gioia;
 Sì, io riempio tutta l'aria della mia musica.

VI

Papiols, Papiols facciamo musica!
 Non c'è suono pari a spade che a spade son opposte,
 Non c'è grido come della battaglia la gioia
 Quando i gomiti e le spade gocciolano cremisi
 E le cariche contro la furia del «Leopardo» cozzano.
 Dio danni per sempre tutti coloro che gridano «Pace»!

VII

Che la musica delle spade li copra di cremisi!
 L'Inferno ci faccia risentire presto come le spade cozzano
 L'Inferno macchi per sempre di nero la parola «Pace».

¹ Leopardi, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*. (I primi versi)

Tal fosti: or qui sotterra
 Polve e scheletro sei. Su l'ossa e il fango
 Immobilmente collocato invano
 Muto, mirando dell'etadi il volo
 Sta, di memoria solo
 E di dolor custode, il simulacro
 Della scorsa beltà.

Si potrebbe osservare che la versione dei primi due versi, e specialmente del primo, avrebbe potuto essere più aderente all'originale, cioè più conforme

In questa traduzione i versi — giambici con frequenti sostituzioni di trochei e anapesti — sono decasillabi e senari, mescolati a piacere, e non collegati da rima fissa. Nell'intero componimento si trova anche la rima interna. Inoltre il poeta si avvale dell'assonanza e dell'allitterazione per ottenere gli effetti di suono voluti e, come si vede confrontando i primi versi, rende stupendamente lo spirito della canzone del poeta italiano, che riprende i motivi della poesia sepolcrale del '700. Senza dubbio la canzone leopardiana suggerì al Pound la forma della canzone moderna, e lo confermò nella teoria che la poesia debba esprimersi in condensate e precise immagini plastiche.

Delle sue traduzioni dal provenzale il Pound non si dichiarò soddisfatto. Egli riconosce che il fascino e il tono lirico non sono identici all'originale, concede tuttavia che le canzoni non sono prive di musicalità¹. È necessario leggerle ad alta voce, accompagnandosi ad una viola, per accorgersene.

When the sweet air goes bitter,
And the cold birds twitter
Where the leaf falls from the twig,
I sought and sing
that Love goes out
Leaving me no power to hold him.
Of love I have naught
Save trouble and sad thought,
And nothing is grievous,
as I desirous,
Wanting only what
No man can get or has got.

(da *Langue d'Oc*, III, *Descant on a Theme*
by Cerclamon)

Se gli inglesi hanno sempre evitato di tradurre la poesia provenzale, perché troppo difficile a causa della varietà delle rime, il Pound dimostra che gli schemi della rima provenzale non sono intrasferibili, anche se la lingua moderna, impegnata in costru-

all'accento del primo verso del Leopardi, se al posto di 'Such wast thou' il poeta avesse detto «*Thou wast such*»: come aveva fatto Keats con il primo verso dell'Ode *On a Grecian Urn*, che comincia con la parola accentata 'Thou still unravish'd bride of quietness!'.
¹ Cfr. Ezra Pound, *Letters* (a Felix Schelling dell'8-7-1922), ed. D. D. Paige, Faber, London 1951, p. 247.

zioni obbligate, non conceda, come quella provenzale, la libertà di disporre le parole secondo un ordine adatto al gioco delle rime.

Ma a dimostrare quanto intensa fosse la ricerca del Pound nel campo metrico e con quanta ansia egli sperimentasse nuove forme, si veda il modo come egli trasforma lo schema tradizionale del sonetto quale appare da questo esemplare: *The Needle*, che fa parte del gruppo *Ripostes* (1912). Si tratta di un sonetto a cadenza giambica di cinque accenti, con variazione trocaica e raggruppamenti strofici non convenzionali, perché comincia con una terzina seguita dalla quartina con rima abc dbdc, non rintracciabile nel secondo gruppo. La lirica esprime l'intensità della bellezza del momento presente e dell'amore, tradotto con un'immagine metafisica cara al Marvell e al Blake: l'ago. Vieni — dice il poeta — prima che la marea di stelle sparisca. Evita che l'aurora si dilegui, mentre l'ago mi trema nell'anima. Vieni qui, dove abbiamo l'ora propizia, dove abbiamo avuto il nostro giorno. Vieni, prima che la forza che ci trasporta ritorni all'altro polo, e non ridere del torrente di stelle né delle cose future. O amore, vieni ora, questa terra lentamente gira, l'onda arrivata presto si ritira. Il tesoro (l'ora stupenda dell'amore) è nostro; col favore dell'onda e di una forza benigna, andiamo prima che cessi l'intensità di questo momento.

Non potremmo forse affermare che neanche John Donne ha scritto qualche cosa di più intenso e di più bello?

THE NEEDLE

/ x x / x / x / x /
Come or the stellar tide will slip away.
/ x x / x / x x //
Eastward avoid the hour of its decline,
/ x x / x / x / x /
Now! for the needle trembles in my soul!

Here have we had our vantage, the good hour.
Here we have had our day, your day and mine.
Come now, before this power
That bears us up, shall turn against the pole.

Mock not the flood of stars, the thing's to be.
O Love, come now, this land turns evil slowly.
The waves bore in, soon will they bear away.

The treasure is ours, make we fast land with it.
Move we and take the tide, with its next favour,

Abide
Under some neutral force
Until this course turneth aside.

Prendiamo da *Ripostes* ancora un'altra lirica: *The Return*, di argomento del tutto diverso dal *Seafarer* e da *The Needle*, per dare un'idea della varietà delle ispirazioni fantastiche e delle corrispondenti forme metriche nella poesia del Pound. Il ritorno è un tema antico, caro alla poesia di tutti i tempi. L'antichità ci ricorda il ritorno di Ulisse, il tentato ritorno sulla terra di Euridice, il ritorno di Isotta. Questa lirica del Pound è senz'altro un complesso intellettuale tratto da immagini elleniche e potrebbe essere la scena di una metopa. Ricorda però anche il singolare poemetto del mistico poeta Francis Thompson (1859-1907) *The Hound of Heaven*, in cui Dio è rappresentato come il vigile custode del cielo e cacciatore a cui nulla sfugge, nonché la poesia di Shelley, dal cui *Prometheus Unbound* il Thompson ha tratto il titolo. Anche nei cori delle Furie e degli Spiriti del dramma lirico dello Shelley ricorrono le espressioni « winged feet », « silver shade », « pallid race », « awful image », « hounds », « blood within the labyrinthine veins », « like flocks of cloud », « the soul of love », « See how they float », ecc.

I versi, raggruppati in strofe, hanno cadenza giambica con variazioni trocaiche e dattiliche.

THE RETURN

See, they return; ah, see the tentative
Movements, and the slow feet,
The trouble in the pace and the uncertain
Wavering!

See, they return, one, and by one,
With fear, as half-awakened;
As if the snow should hesitate
And murmur in the wind,
and half turn back;
These were the « Wing'd-with-Awe, »
Inviolable.

Gods of the wingéd shoe!

With them the silver hounds,
sniffing the trace of air!

Haie! Haie!
These were the swift to harry;
These the keen-scented;
These were the souls of blood.

Slow on the leash,
pallid the leash-men! ¹

Questa del Pound è dunque un'ode che allude ad un inseguimento. Gli inseguiti sono impauriti, ritornano incerti, sussurrando qualche cosa, come la neve che, spinta dal vortice, mormora al vento prima di risalire con un guizzo improvviso per dove era venuta. Sono gli inviolabili, inseguiti dagli dèi dal piede alato, dèi pallidi e spettrali al guinzaglio di cani d'argento, che fiutano il vento, e non danno tregua agli inseguiti (forse le Erinni accompagnate dal Terrore, dalla Rabbia e dal Pallore, la coscienza dell'uomo, le « anime del sangue », che inseguono il colpevole senza lasciare tregua, come levrieri che inseguono la lepre finché le si schianta il cuore).

È una sovrapposizione d'immagini che lasciano vasto campo alla più libera fantasia, e snodantisi in versi lenti, pacati, sommessi, che, pur imponendosi con un'impressione immediata di realtà oggettive, trasportano l'animo in una sfera trasognata e allucinata d'imponderabile mistero. Altra plaga dunque, per cui spazia trasvolando questo artista multanime, altra ramificazione d'una metafisica inventiva attraverso mondi lontanissimi di suggestioni inafferrabili: singolare concordia di magica concretezza e di abissale evanescenza, al cui confronto anche la meravigliosa trasfigurazione dell'« Ago » struggente e lancinante resta come circoscritta in una più trepida e umana terrestrità.

¹ *Il Ritorno*. « Guarda, ritornano; oh, guarda il tentativo nel movimento dei piedi lenti, lo sforzo nel passo e l'incerto ondeggiare! Guarda, ritornano, uno ad uno, con timore, come semi-desti; come quando la neve esitante mormora al vento, e ritorna indietro per metà; questi erano gli « Alati dal Terrore », gli inviolabili. Gli dèi dal calzare alato! Con i levrieri d'argento, che fiutano la pista nell'aria! Presto! Presto! Questi erano i veloci per tormentare; questi dal fiuto acuto; questi erano le anime del sangue. Lenti al laccio, pallidi i cacciatori ».

Ezra Pound è deciso a far conoscere il suo gruppo « We've got to get acquainted somehow »¹ scrive alla Monroe al tempo in cui nei circoli letterari londinesi (1913) si credeva ancora alla pallida poesia dell'antologia dei poeti georgiani. Il poeta ritiene, a buon diritto, che nulla possa impedire alla rivista di Harriet Monroe, *Poetry*, di affermarsi anche in Inghilterra: « We've a better list of contributors than any English magazine of poetry » (abbiamo un elenco di collaboratori superiore a qualsiasi rivista di poesia inglese). Egli preconizzava nel lontano 1914 che Ford, James Joyce, D. H. Lawrence e T. S. Eliot sarebbero stati i migliori scrittori della nuova generazione. E invero il tempo gli ha dato ragione. Finché non accetteremo un tipo universale di letteratura senza preferenza di tempi e di nazionalità — un « Weltliteratur standard » — egli dice — « there is no hope ». E poiché l'Inghilterra non ha accettato un tale livello, « we've plenty of chance to do it first ». Farlo prima degli altri e presto, è quello che preoccupa il Pound. Poeti, certo, ce ne sono dappertutto, ed anche in America, se il provincialismo non li soffocasse. Perciò si rivolge ai raffinati, a coloro che sanno distinguere, ma che sono guardati con sospetto e addita loro il suo esempio:

You of the finer sense,
Broken against false knowledge,
You who can know at first hand,
Hated, shut in, mistrusted:

Take thought:
I have weathered the storm,
I have beaten out my exile².

(da *The Rest*)

Condannata è la provincia con i suoi *tabu*: solo la metropoli accetta le primizie. Anche Flaubert e Turgheniev lottarono contro l'incomprensione e la ottusità provinciale. Alla Philadelphia Academy of Fine Arts si teneva, pochi anni prima, ancora nascosta pudicamente una copia della Venere Medicea.

Non che il poeta odiasse il suo paese: nulla di più falso. Combatteva il provincialismo e l'ostilità che incontrava nel mondo

¹ Ezra Pound, *Letters*, op. cit., p. 61.

² « Voi dai sensi più fini, rotti al falso sapere, Voi che sapete riconoscere a prima vista, odiati, chiusi, sospettati: badate: io ho sentito la tempesta, e ho scelto il mio esilio ».

degli editori. In un impeto lirico il desiderio di conquistare alla sua musa la città superba dai bianchi ed agili grattacieli, gli suggerisce un patto: ascoltami, assistimi, dice con tono mellifluido, e io t'infonderò un'anima che ti farà immortale:

N. Y.

My City, my beloved,
Thou art a maid with no breasts,
Thou art slender as a silver reed.
Listen to me, attend me!
And I will breathe into thee a soul,
And thou shalt live for ever¹.

(da *Ripostes*)

Anche questa poesia ha cadenza giambica con eventuali sostituzioni di trochei e anapesti.

Ma Harriet Monroe, a cui egli riconobbe qualità d'intelletto, comprende solo in parte l'urgenza tutta americana del poeta di riformare la poesia moderna secondo i principî della scuola « imagista » e del « vorticismo », in lotta con le correnti tradizionali ostili alla poesia di T. S. Eliot, alla prosa di James Joyce e di D. H. Lawrence.

Ed egli si rivolge alla ricca Amy Lowell (sono state sempre le donne ad aiutarlo maggiormente) perché a Boston finanzia la rivista letteraria *The Egoist*, a cui il poeta collaborerà per qualche tempo; poi, esasperato dall'atteggiamento della Lowell di confondere il *vers libre* con la poesia « imagista », cercherà nuovi sostenitori. Non c'è nulla di più falso che affermare l'identità dell'« imagismo » con il *vers libre*, ribadisce il poeta: « Imagism » — scrive alla Monroe — « stands, or I should like it to stand for hard light, clear edges... clarity and intensity », mentre il *verse libre* è la poesia di tutti coloro che non hanno capito che cosa sia l'« imagismo ».

Ma poi dovette presto rendersi conto dei limiti dell'*Imagism*, dovette cioè accorgersi che la sua teoria creava delle immagini precise, sì, ma statiche. Bisognava creare delle idee in movimento.

¹ N. Y. « O mia città amata, vergine senza seni, snella come canna d'argento, ascoltami, assistimi! E io t'infonderò un'anima e tu vivrai eterna ».

Un giorno, contemplando un disegno di Gaudier-Brzeska « Jojo » che rappresentava il poeta con un mulatto al fianco, mentre gli passa davanti agli occhi della mente Ulisse che doppia lo scoglio delle sirene sul mare tempestoso, Pound ha la visione precisa che la poesia debba esprimere qualche cosa in movimento, qualche cosa di vorticoso. L'idea è presto tradotta in teoria in un articolo intitolato *Vorticism* pubblicato dalla *Forthnightly Review* (settembre 1914). Il « vorticismo » — egli scrive a John Quinn, il collezionista che comprava i quadri di Brzeska, morto in guerra, — non è il futurismo né il cubismo o l'espressionismo. Il « vorticismo » è tutt'altra cosa: È un movimento creativo: « It is not merely knowledge of technique, or skill, it is intelligence and knowledge of life, of the whole of it, beauty, heaven, hell, sarcasm, every kind of whirlwind of force and emotion. Vortex... It is romance and emotion. »¹ È movimento.

Che cosa dirà la critica di questa nuova teoria estetica? La raccolta di poesie *Lustra* si apre con

Will people accept them
 (i.e. these songs)?

 Will they be touched with the verisimilitudes?

 I beg you, my friendly critics,
 Do not set about to procure me an audience.
 I mate with my free kind upon the crags;
 the hidden recesses
 Have heard the echo of my heels,
 in the cool light,
 in the darkness².

(da *Tenzone*)

In quest'ultima strofe (« Io m'alleo con i miei pari tra le rupi; nei segreti recessi dove risuona l'eco del mio passo nella fredda luce, nell'oscurità ») il poeta proclama la sua indipendenza, nel corteggio dei suoi versi, a cui ordina:

¹ Ezra Pound, *Letters*, p. 122.

² *Tenzone*. « L accetteranno (queste canzoni). Li colpirà la similitudine?... Vi prego, cari critici, non cercate di procurarmi un pubblico che m'ascolti. Io sto arroccato con la mia libera progenie sulle rupi; i segreti recessi hanno udito l'eco dei miei talloni, nella fredda luce, nell'oscurità ».

Go and dance shamelessly:
 Go with an impertinent frolic!
 (da *Salutation the Second*)

e, alla generazione dell'« estrema mediocrità » e dell'« estremo sconforto », rivolge questo saluto ironico:

SALUTATION

O generation of the thoroughly smug
 and thoroughly uncomfortable,
 I have seen fishermen picnicking in the sun,
 I have seen them with untidy families,
 I have seen their smiles full of teeth
 and heard ungainly laughter.
 And I am happier than you are,
 And they were happier than I am;
 And the fish swim in the lake
 and do not even own clothing¹.

I *songs* di *Lustra*, molti dei quali hanno indiscutibilmente accenti autobiografici, sono rivolti agli infelici perché combattano l'oppressione dell'inconscio, la tirannia dell'« inimmaginativo », le opinioni false, i « vegetali » vincoli del sangue, la « manomorta »:

Go, my songs, to the lonely and the unsatisfied,
 Go also to the nerve-wracked, go to the
 enslaved-by-convention,

 Speak against unconscious oppression,
 Speak against the tyranny of the unimaginative,
 Speak against bonds.

 Go out and defy opinion,
 Go against this vegetable bondage of the blood.
 Be against all sorts of mortmain;

(da *Commission*)

e perché infine impugnino « le armi contro questo mare di stupidità e di volgarità, contro questo immenso mare di imbecilli »:

¹ *Saluto*. « O generazione dell'estrema mediocrità, dell'estremo sconforto, ho visto i pescatori che mangiavano al sole, li ho visti con le sciatte famiglie, con i sorrisi pieni di denti e la sgarbata risata. E io sono più felice di voi, ed essi eran più felici di me; e il pesce che nuota nel lago non possiede vestiti ».

Come, my songs,
 Let us take arms against this sea of stupidities-

 And against this sea of vulgarities-

 And against this sea of imbeciles.

(da *Salvationists*)

Pound è esasperato contro la società che non riconosce l'ideale della nuova poesia e i principi della nuova critica. Grandi difficoltà egli incontra per la pubblicazione dell'antologia *Des Imagistes* e della *Catholic Anthology*, contenenti contributi di Frost, Fletcher, Williams, H. D., Richard Aldington, James Joyce, Yeats, Ford, William Butler, e i primi versi di T. S. Eliot.

La silloge *Lustra* che riunisce le liriche scritte tra il 1915 e il 1920, è invero tra le più importanti non solo perché rivela l'influsso delle prime manifestazioni poetiche di T. S. Eliot, l'inizio dello studio della poesia cinese, l'interesse per le discipline economiche, la perfezione raggiunta nella traduzione dal provenzale, ma anche perché accoglie le sequenze più importanti prima dei *Cantos*, e cioè *Homage to Sextus Propertius* e *Hugh Selwyn Mauberley*, di cui vedremo più avanti.

Frattanto il poemetto *The Love Song of J. Alfred Prufrock* di Eliot fu per il Pound una rivelazione. Se la sua poesia era finora intessuta di motivi delicati, tesa di preferenza alla ricerca dell'immagine e degli effetti musicali (« Wind of flowers »; « cobalt night »; « the green rose of Love »; « Lo, how the light doth melt us into song »; ecc.), ora accoglie invece motivi realistici e scabri, che danno voce alla miserabile vita di tutti i giorni e che si esprimono, alla maniera di Eliot, con versi aderenti alla lingua parlata:

« Tell me not in mournful wish-wash
 « Life's a sort of sugared dish-wash! »

(da *l'Homme Moyen Sensuel*)

E Pound vi immette anche temi erotici, « osceni », come li definì la Monroe. Peraltro il realismo che si trova frammisto ai *Cantos* sarà in fondo un solo episodio della sua prismatica poesia, che, nell'essenziale liricità, si colora di elementi favolosi e patetici scoperti in Omero e in Properzio, svaria nei ritmi appresi dagli

epigrammi dell'Antologia greca, da Catullo, Ovidio, Villon, Leopardi, e dalla stessa poesia cinese, e sa infine lanciare anche qualche frecciata ironica, alla maniera di Laforque e di Heine.

Per un esempio di questa varietà tematica, cui, naturalmente, risponde quella ritmica, giova mettere a confronto *Dance Figure*, che farebbe pensare vagamente alla mitica metamorfosi « cinematica » di Dafne, con *To a Friend Writing on Cabaret Dancers*, che tratteggia « Pepita », la danzatrice del cabaret.

DANCE FIGURE

For the Marriage in Cana of Galilee

Dark eyed,
 O woman of my dreams,
 Ivory sandaled,
 There is none like thee among the dancers,
 None with swift feet.

I have not found thee in the tents,
 In the broken darkness.
 I have not found thee at the well-head
 Among the women with pitchers.

Thine arms are as a young sapling under the bark;
 Thy face as a river with lights.

White as an almond are thy shoulders;
 As new almonds stripped from the husk.
 They guard thee not with eunuchs;
 Not with bars of copper.

Gilt turquoise and silver are in the place of thy rest.
 A brown robe, with threads of gold woven in patterns,
 hast thou gathered about thee,
 O Nathat-Ikanaie, « Tree-at-the river ».

As a rillet among the sedge are thy hands upon me;
 Thy fingers a frosted stream.

Thy maidens are white like pebbles;
 Their music about thee!

There is none like thee among the dancers:
 None with swift feet¹.

¹ *Figura di Danza*. « O donna dei miei sogni, dagli occhi neri, coi sandali

In questa ode la figura, quasi sospesa nell'aria nel lieve movimento della danza, è accompagnata e sostenuta dall'intima musica delle parole e dal movimento dei versi, di due o quattro accenti, raggruppati in strofe e in distici. C'è in tutta la poesia un tono sommesso che riproduce le movenze eleganti e pure austere dei vasi greci, un senso di nostalgia fatta d'antico e d'eterno, che improvvisamente si trasfigura da cosa esteriore ed oggettiva in elemento interiore e soggettivo, in una visione di alberi che ondeggiavano in lieve ritmo di danza al mormorio dell'acqua che fluisce tra i sassi.

La danzatrice del Cabaret è invece la realtà presente e crudele in stridente contrasto con l'eterea immagine della danzatrice antica avvolta nei suoi lievi veli. Non siamo più di fronte alla « dark eyed woman of my dreams », ma di fronte al nome violento e sfacciato di Pepita, che vive nell'ambiente sensuale e miserabile del cabaret. La donna è descritta ansimante nella danza sotto la crosta di belletto che le copre il viso, chiusa nel corsetto zebrato di arancione e scarlatto, come una mummia egiziana, piene le mani di anelli alti come funghi. Qual'è il domani di Pepita? Ma Pepita non ha domani:

.....
 « Pepita » has no to-morrow, so you write.
 Pepita has such to-morrows: with the hands puffed out,
 The pug-dog's features encrusted with tallow
 Sunk in a frowsy collar - an unbrushed black.
 She will not bathe too often, but her jewels
 Will be a stuffy, opulent sort of fungus
 Spread on both hands and on the up-pushed-bosom-
 It juts like a shelf between the jowl and corset.

d'avorio, non c'è nessuna come te tra le danzatrici, nessuna dai piedi veloci. Non t'ho trovata nelle tende, nella semi-oscurità. Non t'ho trovata alla fonte tra le donne con le brocche. Le tue braccia sono come arboscelli sotto la cortecchia; la tua faccia come un fiume con le luci. Bianche come mandorle sono le tue spalle, come giovani mandorle strappate al guscio. Non sei guardata dagli eunuchi, né da sbarre di bronzo. Turchesi oro e argento sono il tuo letto. La stoffa bruna intessuta di fili d'oro ti cinge tutt'intorno, o Nathat-Ikassaie, « Albero del fiume ». Come ruscelletto tra l'erba le tue mani su di me, le tue dita una gelida corrente. Le tue anelle sono bianche come i ciottoli; la loro musica ti circonda! Non c'è nessuna come te tra le danzatrici; nessuna dal piede veloce ».

Have you, or I, seen most of cabarets, good Hedgethorn?
 Here's Pepita, tall and slim as an Egyptian mummy,
 Marsh-cranberries, the ribbed and angular pods
 Flare up with scarlet orange on stiff stalks
 And so Pepita
 Flares on the crowded stage before our tables
 Or slithers about between the dishonest waiters-

 I search the features, the avaricious features
 Pulled by the kohl and rouge out of resemblance-
 Six pence the object for a change of passion¹.

(da *To a Friend Writing on Cabaret Dancers*)

Alla dissimile rappresentazione delle due figure di donna corrisponde anche, fra le due poesie, grande differenza nella struttura, metrica dei versi e nella scelta delle parole, diverse nella loro tonalità armonica. Nell'ode *Dance Figure* c'è una sensibilità intima e assorta di cui si sente la carezza. Tale intensità di espressione è conseguita mediante il ricorrere di termini cari al poeta che traducono il concetto lirico e drammatico con le allusioni ai colori, ai movimenti, ai metalli preziosi, all'acqua, alla luce, alla musica: « ivory », « swift feet », « river with lights », « gilt turquois and silver », « pebbles », « music », ecc. I versi sono raggruppati in strofe di due o quattro accenti senza rima, uniti in un fluido susseguirsi e sovrapporsi d'immagini, o legati in distici anch'essi senza rima, ma racchiudenti un'unità di struttura melodica. Si noti anche la prevalenza delle parole monosillabiche, la frequenza delle vocali *i* ed *e*. In *Pepita* invece il verso è lungo, quasi sempre di cinque accenti, con prevalenza di termini polisillabici: e il suono è più gutturale e ricorrono le vocali *a*, *o*, *u*. Al ritmo pacato e melodioso del tono idillico di *Dance Figure* si oppone dunque il verso lungo e greve di *Pepita*. Non c'è rima né nell'uno né nell'altro com-

¹ *Scrivendo a un amico sulle ballerine del cabaret.* « Pepita » non ha domani; così tu mi scrivi. Pepita ha questi domani: le mani protese, i tratti rincagnati incrostati di grasso, sprofondati in un collo arruffato, nero, non spazzolato. Non si laverà troppo spesso, ma i gioielli, una sorta di funghi muffiti e opulenti, sono sparsi sulle dita e sul seno rialzato, che sporge come scaffale tra guancia e corsetto. Abbiamo, tu e io, visto tutti i cabaret, buon Hedgethorn? Ecco Pepita, alta e snella come mummia egiziana. Mortella di palude dai baccelli angolosi e rigidi, abbaglia con l'arancione scarlatto sul rigido stelo, e così Pepita, sfolgorante sull'affollata pedana scivola innanzi ai nostri tavoli tra i disonesti camerieri... Cerco i lineamenti, gli avari lineamenti svisati dal rimmel e dal rouge — sei soldi per un cambio di passione ».

ponimento, ma i distici finali del primo sono resi più melodiosi dall'assonanza, che manca invece nel secondo, concludentesi anzi con versi di tono discorsivo e colloquiale volutamente privo di sonorità. Il poeta ha qui acquistato piena abilità tecnica nella combinazione di vocali e consonanti e nella fusione tra parole e musica.

E veniamo ora alla silloge che ha per titolo *Cathay*. Nel 1914 Ezra Pound divenne l'esecutore testamentario del sinologo Ernest Fenollosa (morto nel 1907), autore del saggio *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, in cui in fondo non ricorre nulla che non sia noto alla civiltà occidentale, per quanto presentato con esempi totalmente nuovi. Pound s'immerge nello studio di questo saggio, degli ideogrammi cinesi e della filosofia di Confucio. Fenollosa scrisse che « even the simplest sentence has a plot and imitates an action », perché « all human happiness or misery takes the form of action »: che non può propriamente dirsi un'idea nuova. Il Pound arrivò col suo acume e con l'esperienza derivatagli dalla sua teoria delle immagini, a interpretare e a tradurre il significato dell'originale di un'opera letteraria scritta in una lingua diversissima dalla propria nel tono, nell'intenzione e nella espressione verbale, come ebbe ad asserire in una nota sul *Criterion* dell'aprile 1938 il cinese Hsiesh Wen Tung.

Dallo studio del Fenollosa deriva la pubblicazione, nella rivista *Poetry*, del dramma giapponese *Nishikiki* (1914) e della raccolta di poesie *Cathay*, il cui studio spiana la via alla comprensione dei *Cantos*. Il metodo ideogrammatico è un metodo visivo e creativo. L'ideogramma, « a simplified picture of a thing », è legato all'oggetto e non può diventare idea. L'ideografia cinese presenta sovrapposizioni condensate, più intense di quelle che il Pound aveva trovato nel *Seafarer* anglosassone come « whale-road », « soal-bearer ». Quando un cinese vuole spiegare che cosa sia il rosso su uno sfondo rosso, prende un oggetto che suggerisca quel colore, come una ciliegia, una rosa, la ruggine, una bandiera rossa, ecc. Le cose sovrapposte s'illuminano a vicenda e si fondono in un'unica emozione poetica. Il metodo permette inoltre l'accostamento di percezioni tratte da elementi diversi, ad esempio quelle che si avvertono accostando simultaneamente il *King Lear*, la poesia di Browning, la teologia di Milton, le controversie di Burke,

la lirica di Shelley: elementi di pensiero posti tutti in una sequenza di mutazioni stilistiche. Valga per esempio:

The clouds have gathered, and gathered,
and the rain falls and falls,
The eight ply of the heavens
are all folded into one darkness,
And the wide, flat road stretches out.
I stop in my room toward the East, quiet, quiet,
I pat my new cask of wine.
My friends are estranged, or far distant,
I bow my head and stand still¹.

(da *To-Em-Mei's «The Unmoving Cloud»*, 1^a strofa)

Gli oggetti, le nubi, la pioggia, l'oscurità, la strada diritta e lunga, allusivi allo stato d'animo, sono tutti componenti « allotropici » in cui si forma l'idea poetica presentata nella sua varia e fluida consistenza. Sono il « correlativo oggettivo », la rappresentazione delle emozioni per mezzo delle immagini.

Il metodo ideogrammatico si basa sul principio « epistemologico » che l'intelletto non possa intendere ciò che non sia stato prima afferrato dai sensi² e sull'assunto che non sia possibile trasmettere al lettore idee chiare e distinte: problema che riguarda la comunicativa (« communication »). Diciamo con Aristotile che la mente conosce le cose, ma in Confucio Ezra Pound scoprì il principio dello studio del particolare che ci dà la conoscenza delle cose. Questo è il punto da cui bisogna partire per capire i *Cantos*, in cui il Pound, con sbalorditiva varietà di materiale, cerca di stabilire una gerarchia di valori fantastici.

Come altro esempio delle traduzioni della poesia cinese diamo:

THE CITY OF CHOAN

The phoenix are at play on their terrace.
The phoenix are gone, the river flows on
alone.

¹ « Le nubi si raccolgono e si raccolgono, e la pioggia cade e cade, le cortine del cielo sono chiuse in un'uniforme oscurità, e la lunga piatta strada si stende avanti. Mi fermo nella stanza zitto zitto, rivolto a oriente, accarezzo il mio nuovo fiasco di vino. Gli amici mi si sono estraniati, o sono molto lontani, io chino la testa e sto immobile ».

² Cfr. Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, Faber, 1951, p. 80 e sgg.

Flowers and grass
Cover over the dark path
 where lay the dynastic house of the Go.
The bright cloths and bright caps of Shin
Are now the base of old hills.

The Three Mountains fall through the far heaven,
The isle of White Heron
 splits the two streams apart.
Now the high clouds cover the sun
And I can not see Choan afar
And I am sad¹.

(dalla poesia di Li Po)

La traduzione poundiana è pressoché precisa, come è stato stabilito da Hsieh. Il poeta ha il dono di spersonalizzarsi, sì da rendere la lingua uno strumento adeguato a ogni oggetto o situazione.

Della raccolta *Cathay* fanno parte anche brevissime composizioni assai significative per il metodo ideogrammatico:

The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn².

(*The Jewel Stairs' Grievance*)

Si osservi come l'aggettivo « jewelled » indichi le scale di un palazzo signorile e come « dew » esprima l'atmosfera della notte inoltrata, quando già la rugiada è caduta; mentre « gauze stockings » ci presentano una gentildonna (solo queste portano calze fini) che guarda la luna attraverso le cortine di cristallo, con ciò significando un segreto dolore che non si esprime con un diretto rimprovero.

Nella importantissima raccolta *Lustra*, di cui si è detto sopra, si trovano dunque i due gruppi di composizioni dal titolo *Homage to Sextus Propertius* e *Hugh Selwyn Mauberley*, che si devono

¹ « Le fenici volano sul terrazzo. Le fenici se ne sono andate, il fiume scorre solo. I fiori e l'erba coprono il nero sentiero, dove è la casa della dinastia dei Go. Le lucide vesti e le lucide cappe di Shin formano ora la base delle vecchie colline. I tre monti interrompono il cielo lontano, l'isola della Bianca Heron spacca i due torrenti. Ora le alte nubi coprono il sole e io non vedo più la lontana Choan e sono triste ».

² « Gli scalini di pietra pregiata sono già quasi bianchi di rugiada, è così tardi che la rugiada bagna le mie calze di seta e abbasso il telaio di cristallo e guardo la luna nel chiaro autunno ».

considerare i due poemetti più significativi rispetto allo studio dei ritmi e dei metri del Pound quali appaiono nei *Cantos*. La interpretazione della poesia del *Homage* rivela l'enorme espansione delle risorse espressive e linguistiche che intanto il poeta era andato accumulando. Non si tratta più di uno schema metrico tradizionale e rigoroso, bensì di un'assoluta libertà di composizione metrica, risultante dal frazionamento e dalla distribuzione dei versi in lunghezze variabilissime, a cui il poeta è giunto attraverso l'assimilazione e la fusione delle tecniche più varie, dalla classica antica ai più personali adattamenti accentuativi. Non ritroviamo dunque in lui la durata fissa del pentametro giambico, né la lunghezza del distico eroico, o del lungo capoverso miltoniano, ma il complesso svilupparsi e concludersi della frase ritmica, che si ferma là dove si esaurisce il soffio dell'emozione poetica. Il Pound s'è ormai completamente staccato dal *cliché* vittoriano, e ci presenta un linguaggio atto a porgere e chiarire percezioni nuove rispetto alla tradizione stilistica inglese. Qui non si tratta tanto di traduzioni da Properzio, quanto di personali ricreazioni, che al senso antico della poesia danno forma e vibrazione completamente moderna. Chi voglia avere un saggio di come il nuovo linguaggio poetico del Pound si continui nei *Cantos*, metta a riscontro questo *Homage* con i primi XXX *Cantos*, dove si vedono forse elevate al massimo le sue facoltà di rendere il percettibile.

Diciamo dunque che la variata lunghezza e distensione dei versi del *Homage* crea una corrente di movimento continuo e ondeggiante. Vi si ritrovano l'intensità espressiva del *Seafarer* e la passionalità properziana, in un contesto di molteplice ironia, che irrori quasi ogni brano poetico del *Homage*. Lo studio di questa interessantissima serie di liberi rifacimenti (e relativi ritmi e metri) è pertanto quanto mai essenziale per la comprensione e valutazione dei *Cantos*.

Le dodici elegie poundiane sono in parte propriamente tradotte da Properzio (II e III libro delle *Elegie*) e in parte liberamente adattate o persino ricreate sul modello che il Nostro ha davanti agli occhi, in versi che riecheggiano l'esametro latino (come risulta evidente dal confronto:

Shades of Callimachus, Coan ghosts of Philetas

(E. Pound, *Homage*, I)

Callimachi Manes et Coi sacra Philitae

(Properzio, *Elegie*, III)

Tell me the truths which you hear of our constant young lady,
(Pound, *Homage*, IV)

Dic mihi de nostra, quae sentis, uera puella),
(Properzio, *Elegie*, III, vi)

oppure in una parafrasi metrica che egli stesso chiama « prose in syntax ».

La scelta delle elegie di Properzio rivela il gusto del Pound per certi stati d'animo che sono sempre attuali, e che egli traspone in immagini assolutamente moderne per mezzo di una combinazione di sequenze, di alliterazioni, di frasi idiomatiche, e di un melodico gioco sillabico nella costante preoccupazione di riprodurre esattamente la parlata viva nel mutevole gioco del cambio dei suoni e della lingua originaria. Il Pound stesso dirà poi che il suo *Homage to Sextus Propertius* non è una traduzione, ma un adattamento onomatopeico¹ di quanto trova in Properzio, e cioè i lunghi monologhi, l'abile cambio della persona per indicare variazioni di tempo e di luogo, le allusioni alla poesia del passato, alla storia, la riluttanza alle adulazioni, gli scontri con l'usura: tutti motivi che il Pound riprenderà e amplificherà nei *Cantos*.

Il brano seguente — la IX elegia tratta dal II libro di Properzio — potrà servire come esempio dell'accorto spostamento dell'azione nel tempo e nel luogo, del cambiamento di tono, dell'abilità nella creazione delle immagini, dell'ironia dei versi conclusivi.

IX

The twisted rhombs ceased their clamour of accompaniment;
The scorched laurel lay in the fire-dust;
The moon still declined to descend out of heaven,
But the black ominous owl hoot was audible.
And one raft bears our fates
on the veiled lake toward Avernus
Sails spread on Cerulean waters, I would shed tears
for two;
I shall live, if she continue in life,
If she dies, I shall go with her.

¹ Cfr. Ezra Pound, *Letters* (To the English Journal, 24-1-1931), p. 310.

Great Zeus, save the woman,
or she will sit before your feet in a veil,
and tell out the long list of her troubles¹.

Hugh Selwyn Mauberley, a cui abbiamo già accennato, è posteriore di appena tre anni (1920) e pur essendo stato composto sotto l'impulso di un particolare momento storico-psicologico, consta in gran parte di brevi componimenti, che danno la sensazione di una più lieve andatura melodica. Il poemetto, oltre ad essere pieno di considerazioni personali, è anche una rassegna condensatissima e figuratamente allusiva, quasi ideogrammatica, della cultura post-bellica dell'Inghilterra.

Per chi non avesse capito il significato del *Homage*, il poeta dice che il *Mauberley* ne è la chiave e l'antitesi, perché alla poesia d'ispirazione classica del *Homage* egli contrappone lo specchio del mondo contemporaneo con la sua vacuità ed apatia.

Il poeta ha negato che *Mauberley* fosse lui stesso. « *Mauberley* » — egli dice — « is a mere surface. Again a study in form, an attempt to condense the James Novel ». Eppure l'attenta lettura rivela tanti punti di contatto con quella che è stata l'attività del Pound, e descrive così chiaramente l'atmosfera di quegli anni, che si è indotti a non credere alla sua affermazione.

Hugh Selwyn Mauberley è formato da due gruppi di complessive diciotto poesie, scritte in parte in nitide e scintillanti quartine rimate con versi di tre accenti e in parte in prosa ritmica compartita in forma di versi, con sincopature che la rendono più idonea ad esprimere al tempo stesso « a general distaste for the slushiness and swishiness of the post-Swinburnian British line »². Esse sono piene di allusioni alla lotta sostenuta negli anni di Londra per imporre la forma con la quale il Pound intendeva comunicare con coloro che non sentivano la finezza di certi versi:

... imaginary
Audition of the phantasmal sea-surge,
(da *The Age Demanded*)

¹ « I rombi ruotanti cessarono il clamore dell'accompagnamento; il lauro abbruciacchiato giaceva nella cenere del fuoco; la luna declinava ancora sulla china del cielo, ma si udiva il canto del nero gufo del presagio. E una sola zattera porta il nostro destino sul velato lago verso l'Averno a vele spiegate sulle cerulee acque, io verserei lacrime per due; vivrò se ella vivrà, se morirà, andrò con lei. Grande Zeus, salva la donna, che altrimenti starà assisa velata ai tuoi piedi, a farti la lunga lista dei suoi guai ».

² Cfr. Ezra Pound, *Letters* (To Felix Schelling, 1922), p. 245 e sgg.

creati per riprodurre ad esempio il suono delle onde che si ritirano con un risucchio di ciottoli saltellanti, come in un'immagine trovata nell'Odissea di Omero¹.

La lirica di *Mauberley* (molto elogiata da T. S. Eliot) rappresenta il contrasto tra l'insensibilità dell'epoca attuale e il gran conto in cui una volta si teneva la poesia, per mezzo di un gioco di allusioni e di riferimenti a Capaneo, agli dèi di Troia, a Penelope, a Flaubert, a Circe, al testamento di Villon, al pittore Luini, al diadema delle muse; ed anche allo sconfortato ritorno degli uomini dagli orrori della guerra e all'opportunismo dilagante (*Mr. Nixon*); e sono anche un addio a Londra, e l'evidente ammissione del fallimento del poeta in un mondo banale e privo d'interessi estetici. (Si osservi la caratteristica metrica di queste liriche in versi di tre accenti, piuttosto insoliti nella tradizione prosodica inglese:

For three years, out of key with his time,
He strove to resuscitate the dead art
Of poetry; to maintain «the sublime»
In the old sense. Wrong from the start-
.....
His true Penelope was Flaubert
He fished by obstinate isles;
Observed the elegance of Circe's hair
Rather than the mottoes on sun-dials)².

(da E. P. *Ode pour l'Erection de son Sepulcre*)

Ma il mondo superficiale di questo secolo, incapace di sentire la grazia attica, ben merita che gli scolpisca l'effigie contraffatta in una smorfia:

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,

¹ Cfr. Ezra Pound, *Letters* (To W.H.D. Rouse, 23-5-1935), p. 364.

² «Per tre anni, fuori di tono col suo tempo, egli lottò per risuscitare la morta arte della poesia; per asserire «il sublime» nel senso antico. Tutto sbagliato dall'inizio —... La sua vera Penelope fu Flaubert, egli pescò vicino a isole restie; osservò l'eleganza dei capelli di Circe anziché i segni sulla meridiana».

Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace¹;

Il poeta non ha seguito la corrente, ma ha cercato di rendere la poesia tridimensionale e scultorea, e non è stato capito da una società arida ed egoista che non sa sognare:

M. Verog, out of step with the decade,
Detached from his contemporaries,
Neglected by the young,
Because of these reveries².
(*Siena mi fé; disfecemi Maremma*)

Ecco nella dorata cabina del suo yacht, Mr. Nixon, il critico opportunist, che espone la sua teoria:

«I never mentioned a man but with the view
«Of selling my own works.
«The tip's a good one, as for literature
«It gives no man a sinecure.

(da *Mr. Nixon*)

Il mondo di Fleet Street non ha appoggiato gli sforzi dei giovani scrittori come Joyce, Eliot, Wyndham Lewis, le cui opere furono tutte pubblicate «per vie tortuose»³, perché sui moli di Fleet Street la contrattazione commerciale s'era da lungo tempo sovrapposta al mondo della poesia:

Beside this thoroughfare
The sale of half-hose has
Long since superseded the cultivation
Of Pierian roses.

(XII)

Or questo è il punto. Ezra Pound, l'entusiastico studioso della poesia greca, latina, anglosassone, provenzale, italiana, spagnuola,

¹ «Il secolo chiedeva un'immagine della sua smorfia affrettata, qualche cosa atta alla scena moderna, non, ad ogni modo, la grazia attica».

² «M. Verog, in disarmonia con la sua decade, staccato dai contemporanei, trascurato dai giovani, per queste fantasticherie».

³ Cfr. Ezra Pound, *Letters* (To John Drummon, 18.2.1932), p. 320.

francese, tedesca, cinese, il « buon fabbro di versi inglesi », il « foscioso stroncatore », l'« imbroccatore di cantonate », il critico che ha imposto al mondo anglosassone un nuovo umanesimo con lo studio diretto dei buoni testi antichi, con i classici elisabettiani, con i trecentisti italiani, con gli impressionisti francesi dell'800, che ha avvicinato intellettualmente, ancora prima che lo facesse fisicamente la guerra, gli uomini delle due sponde opposte dell'Atlantico, quest'uomo generoso e incorruttibile è ora a una svolta decisiva.

In quegli anni Edgar Jepson aveva sferrato un attacco contro il modo come la rivista *Poetry* assegnava i premi letterari, criticando i versi pubblicati e riconoscendo a stento che le poesie di Eliot rappresentavano « something new in American poetry ». Nel 1920 William Carlos Williams afferma che « Eliot is only a rehash of Verlaine, Baudelaire and Maeterlinck and Pound of Provence and modern French ». Pound — inutile dirlo — replica immediatamente, con violenza ribadendo ciò che aveva già affermato per mezzo di articoli critici, valendosi della collaborazione di Eliot e di altri, nonché di modelli francesi tradotti nella incessante ricerca di quella « aesthetic of sound » che non è morta e deve rinascere in poesia, perché — come egli sostiene — non basta scrivere della buona prosa.

Ed ora — il poeta continua nella lettera dell'11 settembre 1920 — ora che « there is no longer any intellectual life in England », tranne quella che fa centro nella sua stanza, ora che gli amici più cari si sono allontanati per vie diverse, o che sono morti in guerra, come Brzeska, e che Yeats, con il quale era legato da lunga amicizia, s'è staccato da lui, ora che è ridotta la pubblicazione di riviste letterarie in conseguenza degli eventi bellici, ora egli deve dunque abbandonare Londra e tutto ciò che gli è diventato più caro, e trasferirsi altrove. Certo non a New York, dove non sarebbe bene accetto. E dove dunque? Dapprima il poeta si ferma per pochi anni a Parigi, per curare la pubblicazione della *Little Review*, diventata « quarterly », e poi decide di stabilirsi in Italia (Rapallo: marzo 1922, dove « a man is not valued merely for his money »¹, e dove castelli come nidi d'acquila sveltano nella fredda luce:

¹ Cfr. Ezra Pound, *Letters* (To Basil Bunting, Rapallo, dicembre 1935), p. 366.

in the cool light,
in the darkness.

Così, tra folate di virile sconforto e barbagli di nuova, consolata luce, il poeta prende commiato dalle visioni delle sue *Personae* per aprire il volo alla più significativa poesia dei *Cantos*, tra il cielo e il mare della nostra terra.

Ed eccoci quindi ai *Cantos*. Noi non affronteremo l'esame di quella che è la culminante opera del Pound: l'argomento richiederebbe più vasto spazio, mentre il nostro assunto era solo quello di mostrare come le traduzioni e le creazioni liriche e i poemetti *Homage to Sextus Propertius* e *Hugh Selwyn Mauberley*, oggi riuniti tutti sotto il titolo *Personae*, esigano di essere studiati non solo come contenuto e stile ma anche come metrica, che è invero elemento fondamentale nell'espressione lirica del Pound. Il suo fine fu infatti anche quello di abbattere la tirannia del pentametro giambico proprio della tradizione poetica inglese.

I *Cantos* sono scritti nei metri e nei versi più vari, aderenti alla varietà degli argomenti e dell'intonazione. Nella traduzione dei brani dell'Odissea il poeta si serve del verso alliterato del *Seafarer*, per le metamorfosi ovidiane di versi che sono parafrasi dell'esametro dattilico, per i monologhi drammatici dei tetrametri giambici con moltissime variazioni, per la descrizione dell'Inferno di trimetri, per la poesia lirica della struttura della canzone, o di bimetri e anche di monometri, per i brani storici del linguaggio arcaico; per le epistole, i decreti, i diari della prosa ritmica; per le versioni da Confucio e per la storia delle dinastie cinesi dell'ideogramma cinese o di frasi che lo traducano. Per i temi autobiografici poi il poeta si serve spesso della lingua parlata moderna, incisiva e colloquiale; e infine, per la cronaca, dell'attuale linguaggio di stampa. In tutta l'opera sono inseriti versi, frasi, parole prese dal greco latino italiano francese tedesco, o anche imitazioni grafiche di pronunce errate di stranieri che parlano l'inglese.

Taluno afferma che il Pound « is neither a great poet nor a great thinker »¹, perché i *Cantos* non costituirebbero mai un problema di interpretazione del pensiero, la loro espressione limitandosi a

¹ Cfr. R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry* (Masks of Ezra Pound), Doubleday, New York, 1957, p. 79 e sgg.

porgere il rilievo superficiale, ossia la maschera attraverso la quale (come attraverso la « persona » degli attori greci) si sente risuonare la voce del poeta che ci comunica i suoi pensieri. Il pregio del poema — continua Blackmur, che scrisse il suo noto saggio nel 1933, alla pubblicazione dei primi XXX *Cantos* — starebbe tutto nella freschezza della lingua anziché nella potenza del pensiero.

Ma qui si vorrebbe fissare un punto di partenza per qualsiasi discorso che voglia trattare dell'opera del Pound, e cioè che la sua poesia è essenzialmente lirica e non epica (indirettamente egli ce lo conferma anche con la predilezione per Properzio) e tanto meno satirica. Il Pound definì il suo poema (se così si vuol chiamare) « una fuga di Bach »; altri credette di potervi ravvisare una nuova *Odissea*, e altri ancora una *Divina Commedia* moderna, che giudica e condanna. Ma ricordiamo anzitutto che i *Cantos* sono uniti da un connettivo assai tenue e impalpabile, e possono perciò essere perfettamente validi e comprensibili anche se singolarmente presi. Essi risentono — come del resto la precedente raccolta *Personae* — l'influsso delle opere classiche, che il poeta ha studiato o tradotto (Omero, Ovidio, Properzio), mentre molti di essi non sono che trasposizioni nella caratteristica maniera poundiana, che concentra in un verso tutta la forza della sintesi espressiva. E anche risentono l'influsso della poesia lirica medioevale, delle sue ricerche storiche (i Medici, i Malatesta), dell'ideogramma della poesia cinese, della vita di John Adams, dei diari di Jefferson, degli studi di economia, delle cronache e del giornalismo contemporaneo. Sono pertanto un allusivo compendio di civiltà millenarie, e infine di elementi autobiografici.

I *Pisan Cantos* poi (LXXIV-LXXXIV), scritti a sessant'anni in campo di concentramento, hanno un particolare valore autobiografico e, pur essendo più frammentari e spezzati dei primi XXX *Cantos*, rappresentano un'alta espressione di inenarrabile sofferenza, che si sublima in brani di eccezionale chiarezza malgrado l'estrema rapidità negli spostamenti e nelle sovrapposizioni tonali. Ecco ad esempio il poeta identificarsi con la formica solitaria di un formicaio frantumato dalle distruzioni della guerra:

A lone ant from a broken ant-hill
From the wreckage of Europe, ego scriptor.

Eccolo, al cospetto del ragno che fa la tela nella sua tenda, abbandonarsi allo sconforto della sua inutilità, in una stanchezza profonda come il sepolcro:

There is fatigue deep as the grave.

Rivedrà mai i luoghi cari, la luce, la torre, i cipressi, le barche di Venezia?

Will I ever see the Giudecca again?
or the lights against it, Ca' Foscari, Ca' Giustinian
or the Ca', as they say, of Desdemona
or the two towers where are the cypress no more
or the boats moored off le Zattere¹.

(Canto LXXXIII)

Ma come può non esserci un filo di speranza sotto l'azzurro cielo di Pisa con le bianche nubi che vi si stagliano sopra?

Under white clouds, cielo di Pisa
Out of all this beauty something must come.

E tra le palpebre socchiuse si insinuano il mare, il cielo e la luna che si alterna col sole, e un grato pensiero che la notte è finita...:

If the hoar frost grip thy tent,
Thou wilt give thanks when night is spent.
(ultimo distico del Canto LXXXIV)

E simili sconforti più profondi e più tragici di quelli affioranti nella temperie delle *Personae*, dureranno ancora in lui attraverso dodici anni di imprevedibile, forzata solitudine!

Concludendo, qual'è dunque l'importanza della poesia del Pound e in qual modo ha influenzato la formazione delle nuove generazioni di poeti di lingua inglese?

Il Pound esercitò il suo influsso collaborando ad almeno una cinquantina di giornali e riviste, dal 1914 al 1939, e i giovani non furono alla fine insensibili al suo messaggio, persuasi che la poesia

¹ « Rivedrò mai più la Giudecca? O le luci su di essa, Ca' Foscari, Ca' Giustiniani o la Ca' che dicono di Desdemona, o le torri dove non più sono i cipressi o le barche ormeggiate al largo delle Zattere ».

moderna avesse delle esigenze che non potevano più essere soddisfatte dal « gabble of verbiage » della poesia imperante. I saggi critici del Pound e di T. S. Eliot, i quadri degli impressionisti, che mostravano le cose sotto una luce nuova e essenziale, le traduzioni dai simbolisti francesi, la prosa di Henry James proponevano qualche cosa che induceva alla riflessione. I « rebels », un polinomio che includeva Ezra Pound, T. S. Eliot, Gertrud Stein, Sherwood Andersen, Emily Dickinson, F. Scott Fitzgerald, James Joyce, si erano alla fine affermati. I giovani si diedero alla lettura di autori fino allora completamente trascurati, come Henry Melville e Henry Adams, la cui autobiografia divenne, per influsso dei *Cantos*, l'abecedario della storia della nuova generazione americana. Eugen O' Neill ebbe il Pulitzer Price; la *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters che risente della poesia del Pound e dell'antologia greca, e *North of Boston* di Robert Frost, che canta la vita rurale con accenti moderni, diventano i libri più letti e lodati anche dalla critica. Rimbaud ammicca dall'alto; D. H. Lawrence grida in nome di tutti gli scrittori europei: « Look! We have come through! ». Hemingway è alla ricerca della quarta e quinta dimensione nella prosa, che maneggia con il ritmo appreso dalla Stein, con la semplicità di Sherwood Andersen e con la nitidezza di Ezra Pound. I versi discorsivi di Auden non si sottraggono all'influsso dei *Cantos* e della poesia di Eliot; Hart Crane in *The Bridge* (1930) (il ponte di Brooklyn) fonde gli spiriti della vecchia America e della nuova. La poesia infine di Marianne Moore, pubblicata per la prima volta nel 1921, piace perché presenta cose rare e insospettate in perfette forme metriche, quali il Pound aveva suggerito.

Ma l'uomo che aveva saputo ridurre alla massima condensazione di intensità intellettuale e di oggettività le sue sensazioni viene attaccato dal suo vecchio amico e compagno di Università William Carlos Williams, il quale, in un impulso di fervore patriottico, gli rimprovera di avere scelto come fonti d'ispirazione la poesia classica, medioevale e orientale anziché i motivi della vita americana. Tuttavia Allen Tate¹, riconoscendosi debitore alla poesia del Pound più che a qualsiasi altra corrente contemporanea,

¹ Allen Tate, *Ezra Pound*, in *Literary Opinion in America*, ed. Morton Dauwen Zabel, Harper, New York, 2^a ediz. 1951, p. 237 e sgg.

dichiara che nessun lettore, per quanto frettoloso, può fare a meno di riconoscere in essa una nuova forma poetica, che trova la sua espressione in un'opera di ampio respiro, in cui rivivono i personaggi eternamente validi di Omero (Ulisse), di Dante (Arnaut Daniel, Brunetto Latini, Sordello, Bertran de Born), la delicata vena dei trovatori, la intensa e chiara visione della filosofia e dell'arte orientali: il tutto in un vicendevole sovrapporsi di immagini ed emozioni tratte dalla vita moderna e condensate in termini precisi, che danno la immediata sensazione di una nitida realtà, profondamente vissuta attraverso le antiche strade della civiltà passata, cui il poeta ridà vita in uno slancio di evocazione fantastica:

I have walked over these roads;
I have thought of them living.

EDVIGE SCHULTE

BIBLIOGRAFIA

- Ezra Pound, *Personae*, The Collected Poems, a New Directions Book, New York 1949.
- Ezra Pound, *The Cantos*, Faber & Faber, London 1954.
- Ezra Pound, *The Letters*, ed. D. D. Paige, Faber & Faber, London 1951.
- Ezra Pound, *Make it New*, Yale University Press 1935.
- Ezra Pound, *How to Read*, Desmond Harmsworth, London 1931.
- Ezra Pound, *Literary Essays*, Faber & Faber, London 1954.
- Elio Chinol, *T. S. Eliot*, Liguori, Napoli 1958.
- R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*, Doubleday, New York 1957.
- H. Gregory & M. Zaturenska, *A History of American Poetry, 1900-1940*, Harcourt, New York 1946.
- M. Cunliffe, *The Literature of the United States*, Pelican Book, 1954.
- Alfred Kazin, *On Native Grounds*, Doubleday, New York 1956.
- Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, Faber & Faber, London 1951.
- Carlo Izzo, *Poesia Americana contemporanea*, Guanda, Parma 1955.
- Morton Dauwen Zabel, *Literary Opinion in America*, Harper & Brothers, New York 1951.
- W. M. Van O'Connor, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, The University of Chicago Press, Chicago, Ill. 1948.
- Mario Praz, *Cronache Letterarie Anglosassoni*, Letture di pensiero e d'arte, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.
- Louis Untermeyer, *Modern American Poetry*, Harcourt, Brace & Co., New York, Mid-Century Edition, 1950.
- Harold H. Watts, *Ezra Pound and the Cantos*, Routledge & Kegan Paul, London 1951.
- Edmund Wilson, *A Literary Chronicle: 1920-1950*, Doubleday, New York 1956.
- I. A. Richards, *Speculative Instruments*, Routledge & Kegan Paul, London 1955.

IL TEATRO DI T. S. ELIOT

È ormai quasi un luogo comune insistere sulla stretta relazione esistente fra l'opera poetica e l'opera critica di T. S. Eliot. Quest'ultima può certamente pretendere — com'è provato dalla vastissima, davvero sbalorditiva, influenza che ha esercitato su tanta parte della cultura letteraria anglosassone del Novecento — ad un interesse e ad una validità oggettivi, e sarebbe ingiusto volerla ridurre ad una sorta di diario o di autobiografia critica di un poeta. Si può ben credere, cioè, che se anche Eliot non avesse mai scritto un verso, le ragioni e la forza operativa della sua opera critica non riuscirebbero per nulla diminuite¹. Dall'altro lato, tuttavia, resta pur sempre legittimo considerarla anche come diario o autobiografia critica di un poeta, in relazione cioè alla sua attività creativa. E non c'è dubbio che, vista sotto questo aspetto, essa riesca straordinariamente illuminante. Tanto infatti che si è potuto affermare, con ragione, che « è spesso il miglior commento alla sua poesia »².

Questo luogo comune della letteratura eliotiana, come appare valido in relazione alla poesia, è altrettanto valido in relazione all'opera teatrale di Eliot. E non è chi non veda quanto la conoscenza delle idee di Eliot attorno alla natura e alla funzione del teatro possa riuscire utile alla comprensione della sua attività creativa in questo campo. Per noi, qui, non sarà necessario ripercorrere tutto il cammino fatto da Eliot come teorico e critico del teatro, ma da alcune conclusioni da lui raggiunte non potremo davvero prescindere. Basterà, per questo, rifarsi in particolare al testo di una conferenza di fondamentale importanza, che egli ha tenuto ad Harvard

¹ A questo proposito, certo, ci si potrebbe chiedere se la critica di Eliot sarebbe quella che è se non fosse la critica di un poeta. Questo, tuttavia, è un altro problema, che esula dai nostri interessi presenti.

² M. C. Bradbrook, *Eliot's Critical Method*, in *T. S. Eliot, A Study of His Writings by Several Hands*, a cura di B. Rajan, Londra 1947, p. 122.

nel 1950 e pubblicato nel 1951 sotto il titolo *Poetry and Drama*. Questo testo illustra, come meglio non si saprebbe, le ragioni critiche che stanno alla base dell'opera teatrale di Eliot, ed è indubbiamente il frutto più maturo delle sue lunghe meditazioni attorno alla natura e alla funzione del teatro.

TEATRO E POESIA

L'originalità della posizione di Eliot sta anzitutto in una vigorosa dichiarazione di fede nel dramma in versi. In un'epoca in cui la stragrande maggioranza delle opere teatrali viene scritta in prosa, questo atteggiamento assume un sapore decisamente polemico, ed è appunto rendendosi conto di ciò che egli, nella prima parte di *Poetry and Drama*, cerca di rendere «...un pò più chiare... non solo le mie ragioni per scrivere in questa forma, ma anche le ragioni più generali per volerla vedere ristabilita di nuovo al suo posto»¹. L'assunto da cui Eliot muove è che il dramma poetico sia, almeno potenzialmente, superiore al dramma in prosa, che è poi la convinzione da lui espressa già molti anni prima in *A Dialogue on Dramatic Poetry* (1928), quando nessuno dei suoi drammi aveva ancora visto la luce. Qui, esaminando l'atteggiamento della critica e del pubblico nei riguardi del dramma poetico, egli aveva lamentato la tendenza tanto diffusa a considerare il verso come un elemento che impaccia ed infrena lo sviluppo dell'azione drammatica, precludendo ogni via alla spontaneità e alla libera espressione dei sentimenti. Solo la prosa potrebbe, secondo questa corrente ostile all'uso del verso nel dramma, esprimere appieno la gamma dei sentimenti moderni ed attuali, per cui la poesia è insufficiente e, forse, sorpassata. La sostanza dell'obiezione di Eliot a queste convinzioni è che «...l'animo umano, nei momenti di intensa emozione, si sforza di esprimersi in versi...»². La prosa è, forse, più adatta per trattare argomenti effimeri e superficiali, ma è compito della poesia esprimere l'universale e l'eterno. Quindi, per un'opera drammatica, in cui sono frequenti i momenti di in-

¹ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, Harvard University press, Cambridge, 1951, p. 10.

² T. S. Eliot, *Selected Essays*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1950, p. 34.

tensa emozione, la poesia costituisce il mezzo espressivo più naturale e completo.

I principali aspetti negativi della prosa, per quel che riguarda i fini drammatici, sono, secondo Eliot, una certa tendenza all'astrazione, e, soprattutto, la mancanza di ritmo. Il problema del ritmo, al quale Eliot attribuisce una fondamentale importanza¹, si riconnette ad un altro problema di grande attualità, che ogni drammaturgo deve affrontare: quello della rivalità fra cinema e teatro. Il cinema, facilitato da una tecnica raffinata e da un sistema di illusioni scenografiche estremamente abile, non può che prevalere là dove l'azione esteriore costituisce il fulcro della situazione drammatica. Al teatro non resta, perciò, che puntare su quegli elementi che il cinema, per certe sue limitazioni intrinseche, non può sfruttare². Uno di questi elementi è appunto il ritmo, che sostiene ed intensifica l'azione, arricchendola di una complessa gamma di sfumature e di sottili emozioni. Esso è come un fluido magnetico che collega la personalità del protagonista a quella dello spettatore, stabilendo fra di essi un rapporto difficilmente analizzabile.

Affermata la superiorità della poesia sulla prosa ai fini dell'espressione drammatica, Eliot passa a considerare i problemi interni all'uso della poesia stessa. «...Io parto dall'assunto — scrive in *Poetry and Drama* — che se la poesia è solo una decorazione, un abbellimento sovrapposto... allora è superflua»³. Il requisito essenziale a cui la poesia drammatica deve rispondere, è, quindi, la funzionalità. La poesia di un dramma non può essere fine a sé stessa, ogni verso deve avere una giustificazione drammatica ed essere drammaticamente adeguato. Inoltre, l'effetto del ritmo, della musicalità dei versi, dovrebbe rimanere «inconscio». Il mezzo espressivo dovrebbe cioè essere il meno cospicuo possibile, in modo che lo spettatore, pur avvinto, eccitato e sconvolto dalla carica

¹ È significativo che in *A Dialogue on Dramatic Poetry*, egli abbia considerato la possibilità di rinvigorire le languenti forze del dramma poetico innestandovi qualche elemento desunto dalla tradizione del balletto. I ritmi jazzistici del primo abbozzo teatrale di *Sweeney Agonistes*, *Fragments of an Aristophanic Melodrama*, si potrebbero vedere come un tentativo in questa direzione.

² Il teatro deve ricorrere a «...cose che possono essere fatte dall'attore e non dalla sua fotografia». (T. S. Eliot, conferenza radiofonica tenuta nel 1936, pubblicata in *The Listener*, 25 novembre 1936. Citata in F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, Oxford University Press, 1947, p. 157).

³ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 10.

emotiva contenuta nei versi, non ne divenga mai pienamente consapevole. Da ciò consegue che l'alternarsi, in una stessa opera, di versi e prosa è sempre da evitarsi, perché altrimenti si creerebbe un'eccessiva diversità di livello fra le sue varie parti, spezzando continuamente e bruscamente il ritmo, e richiamando così l'attenzione dello spettatore sul mezzo espressivo¹. Anziché ricorrere alla prosa, bisognerà trovare «...una nuova forma di verso in cui si possa dire tutto ciò che si ha da dire»².

Ma sostenere che il dramma dev'essere interamente in « versi », non equivale a dire che esso debba essere « poesia » dal principio alla fine. Sarà sempre in versi, ma diverrà poesia solo nei momenti culminanti e più intensi dell'azione, quando cioè la poesia sembrerà l'unico mezzo adeguato per esprimere i sentimenti che agitano i personaggi. E quando la violenza di un crescendo drammatico sarà sfociata nella sua crisi, e la curva discendente di un « anticlimax » farà scivolare i personaggi verso una maggiore compostezza di sentimenti, anche la poesia si distenderà gradualmente nelle forme più pacate di un dialogo serenamente discorsivo.

Per rendere più accettabile al pubblico la novità di un dialogo in versi, Eliot, nel suo primo dramma, *Murder in the Cathedral*, ha ritenuto necessario ambientare l'azione in un'epoca lontana. Il verso, egli osserva, suona più naturale e spontaneo sulle labbra di personaggi che non appartengono al nostro mondo presente; e il pubblico, in tali circostanze, accetterà più facilmente la forma poetica. Però più tardi egli si convinse che, imprigionando il dramma in limiti così ristretti, non solo non risolveva nessun problema di carattere generale, ma si chiudeva in un « vicolo cieco », e che per inserire con successo il dramma poetico nel teatro d'oggi, occorreva ambientare l'azione nel mondo d'oggi. Da questa convinzione nasceva il suo nuovo problema, quello cioè di far parlare in versi non dei personaggi storici, bensì degli uomini come noi, «...che vivono in case ed appartamenti come i nostri e che usano telefoni, automobili, e apparecchi radio»³.

Ma, senza anticipare, consideriamo intanto *Murder in the Cathedral*. Gli altri problemi connessi con la teoria eliotiana del

¹ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 15.

² T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 14.

³ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 31.

poetic drama, avremo occasione di trattarli in seguito, in relazione all'analisi delle singole opere.

MURDER IN THE CATHEDRAL

Quando Eliot intraprese la sua fatica di drammaturgo, l'intenso tormento spirituale che lo aveva imprigionato nell'amaro ed infecondo squallore di una terra desolata, si era ormai placato nella luce purgatoriale e purificata del *Mercoledì delle Ceneri*. Dopo aver concluso il lungo e dolente pellegrinaggio, di cui ogni tappa ha una sua testimonianza poetica, egli esprime nelle opere drammatiche una certezza nuova, frutto della ritrovata fede, che si è venuta via via liberando dai lacci di oscure, soffocanti tentazioni. Scritta nel 1935, e rappresentata nel giugno dello stesso anno in occasione del Festival di Canterbury, la prima vera opera teatrale di Eliot¹, *Murder in the Cathedral*, sembra costruita secondo gli schemi di un'antica *morality*, e si adegua perfettamente ai fini per i quali fu concepita. Il martirio di Thomas Becket era una scelta ovvia per una rappresentazione da tenere a Canterbury, ed al tempo stesso un argomento particolarmente adatto ad essere trattato in versi. A rendere più accettabile allo spettatore il mezzo poetico, stava infatti, come lo stesso Eliot osserva, la lontananza nel tempo dell'avvenimento storico (Becket fu ucciso nel 1170), che permetteva all'autore di trattare i personaggi più come astrazioni intellettuali che come vere e proprie personalità umane. L'azione di *Murder in the Cathedral* è estremamente limitata. L'impostazione del dramma è tutta in chiave teologica, ed il conflitto drammatico è di ordine strettamente spirituale. Perciò, *Murder in the Cathedral*, più che il dramma dell'uccisione dell'Arcivescovo, può essere definito il dramma della sua tentazione. Ad insidiare Becket è la più sottile delle tentazioni: quella costituita dall'orgoglio che si maschera di umiltà. Che per l'Arcivescovo il ritorno a Canterbury significhi morte, è un fatto che appare evidente e quasi fatale sin dalle prime battute dell'opera. Egli sa bene di dover morire, tuttavia questa certezza non è per lui fonte di turbamento o di timore:

¹ I frammenti di *Sweeney Agonistes* (1932), come pure *The Rock* (1934), seppure interessanti, non hanno più che carattere sperimentale.

For a little time the hungry hawk
Will only soar and hover, circling lower;
Waiting excuse, pretence, opportunity.
End will be simple, sudden, God given.

(Parte I)

Ne consegue che l'atto brutale dell'assassinio si svolge in un'atmosfera priva della mordente incertezza del *suspense*. La lucida consapevolezza di Becket è condivisa, sia pure nei limiti di un oscuro presagio, dalle donne del coro, ma la sensazione d'incubo che grava sulla scena non è tanto dovuta a presagi di morte, quanto alla misteriosa presenza di un male soprannaturale peggiore della morte stessa. Questa presenza palpita nell'umile e stanca amarezza del coro, nel rassegnato fatalismo delle povere donne di Canterbury che non s'aspettano più né bene né male dalle loro azioni, e vivono solo nell'attesa della morte. Il futuro esse non lo desiderano, ma lo temono per il nuovo peso di ansie e dolori che può arrecare. Su queste donne grava la stessa paura del domani che opprime gli abitanti della *Terra desolata*. Come per essi l'aprile, il mese della primavera e della rinascita, è « *the cruellest month* », così per le donne di Canterbury la primavera è « *ruinous* » e l'estate « *disastrous* » (Parte I). Esse non desiderano che di passare inosservate, senza che nessun nuovo dolore arrivi a turbare la loro modesta vita:

We do not wish anything to happen.
Seven years we have lived quietly,
Succeeded in avoiding notice,
Living and partly living.

(Parte I)

I larvati presagi del coro sono ripresi dalla voce dei preti, le cui parole traducono in forma razionale le oscure apprensioni delle donne:

I fear for the Archbishop, I fear for the Church.

(Parte I)

Fin dal primo apparire dell'Arcivescovo si comprende come egli, Thomas Becket, sia l'unico vero protagonista del dramma. La sua figura piace e convince; vi è in lui la tempra del grande soldato o del grande Santo; fierezza e tolleranza cristiana si al-

ternano nelle sue parole. Egli è l'unico personaggio di cui si avverte la presenza fisica. Preti, tentatori, cavalieri, sono in fondo delle figure indifferenziate: più che personalità umane, idee astratte su cui posano le fondamenta ideali dell'opera. Quanto al coro, le donne di Canterbury sono lì solo per vedere e per soffrire, come esse stesse dicono:

For us, the poor, there is no action.
But only to wait and bear witness.

(Parte I)

Nel primo atto, la preparazione a quella che sarà la scena culminante del dramma è molto breve, rapida. Fin dalle prime battute, si viene infatti creando una carica progressiva di pathos drammatico, che sfocia nel *climax* della scena della tentazione. Qui la tensione raggiunge il suo acme. È questo l'attimo della scelta suprema, una scelta che non è limitata « *for the lifetime of one man only* », ma che dev'essere inserita nel quadro di una infinita serie di momenti, ognuno dei quali può decidere della vita di un uomo. Il primo dei tentatori è un cortigiano. Egli offre il ricordo dei piaceri mondani, « *of kissing time below the stairs* », ma le sue parole stanno ad un livello troppo basso per poter sia pure sfiorare Becket. Questa fase della sua vita è ormai lontana da lui, legata al passato:

You talk of seasons that are past. I remember
Not worth forgetting.

(Parte I)

Il secondo tentatore, un politicante del partito Realista, propone a Becket quella stessa carica di Cancelliere da cui questi si era dimesso al momento dell'elezione ad arcivescovo¹. Le sue offerte sono di ordine sia morale:

Power obtained grows to glory,
Life lasting, a permanent possession;
A templed tomb, monument of marble,

(Parte I)

¹ Il dialogo fra Becket e il secondo tentatore è stato direttamente ripreso da *The Musgrave Ritual*, di A. Conan Doyle. A questo proposito si veda l'interessante nota di Grover Smith Jr., in *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, The University of Chicago Press, 1956, p. 194.

sia materiale:

The Chancellor. King and Chancellor.
King commands. Chancellor richly rules.

La sua impudenza lo spinge persino a dire all'Arcivescovo che il potere temporale offre maggiori garanzie di sicurezza che non una incerta santità a venire:

Power is present. Holiness hereafter.
(Parte I)

Ma anch'egli non riceve che uno sprezzante rifiuto da Becket, che nella sua spirituale dignità non sente ormai più le lusinghe della potenza temporale e terrena:

... what was once exaltation
Would now be only mean descent.
(Parte I)

Ed ecco il terzo tentatore. Anch'egli era atteso, e le sue parole previste: anch'egli fallisce. Si presenta con la bonaria rudezza di un barone campagnolo ed il suo atteggiamento di falsa lealtà e disinteressato patriottismo sono di gran lunga più pericolosi delle parole volgarmente prosaiche dei tentatori che lo avevano preceduto. Cionostante, neppure la sua tentazione può vincere l'Arcivescovo. Ma la funzione dei primi tre tentatori è solo marginale, in quanto essi non fanno che rievocare gli aspetti più salienti di quella fase della vita di Becket che egli ha ormai completamente superato, ed offrirgli tutto ciò che ha ormai cessato di allettarlo.

Ben diversa è la funzione del quarto tentatore. Egli non offre allettamenti mondani, né promette il potere temporale; le sue lusinghe sono ben più subdole ed insinuanti. Egli offre la gloria del martirio: incarna cioè la tentazione che può assalire una mente tanto orgogliosa della propria saggezza e della propria nobiltà da considerare il martirio come un riconoscimento dovute, e la conseguente santificazione come una meritata garanzia di gloria imperitura. Si giunge così al tema fondamentale del dramma, un tema squisitamente spirituale e religioso. Becket è messo di fronte alla nuda realtà dei suoi più intimi pensieri e desideri.

No!
Who are you, tempting with my own desires?
(Parte I)

Se egli accettasse il martirio con il benché minimo sentimento d'orgoglio, il demonio trionfarebbe. Il pericolo è grande, grande l'angoscia della sua anima:

The last temptation is the greatest treason:
To do the right deed for the wrong reason.
(Parte I)

Come prevalere su chi, scandagliando le più riposte profondità dell'anima, dà voce a inarticolati pensieri e volto a sogni larvati? Il tentatore usa talvolta proprio le stesse parole pronunciate altrove da Becket:

You know and do not know, what it is to act or to suffer,
You know and do not know that acting is suffering,
And suffering action. Neither does the actor suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience
To which all must consent that it may be willed
And which all must suffer that they may will it,
That the pattern may subsist, that the wheel may turn and still
Be forever still.
(Parte I)

A dare risalto alla gravità dell'ora, a sottolineare la tensione drammatica a cui l'azione è giunta, ecco levarsi il lamento del coro, cui fanno da contrappunto le note più basse e pacate dei tentatori e dei preti:

God is leaving us, God is leaving us, more pang, more pain than
(birth or death.
(Parte I)

Ma alla fine, con un supremo sforzo di volontà, l'Arcivescovo riesce a squarciare il velo che gli preclude la vista della verità e a trionfare del male che lo stringe da ogni lato:

Now is my way clear, now is the meaning plain:
Temptation shall not come in this form again.
(Parte I)

E' il momento folgorante della Grazia, e nel bagliore improvviso

di questa luce, la tensione drammatica raggiunge insieme il parossismo e l'annientamento.

Un sermone fa da Interludio tra il primo ed il secondo atto. È la mattina di Natale del 1170. L'Arcivescovo pronuncia una predica sul versetto del Vangelo secondo San Luca, che dice:

« Gloria a Dio nell'eccelso, e pace in terra agli
(uomini di buona volontà) ».

L'argomento e le intenzioni di questo sermone rivelano come la distensione spirituale sia stata raggiunta, e l'intimo conflitto di Becket placato. Egli sa ora con certezza che

A Christian martyrdom is no accident. Saints are not made by accident. Still less is a Christian martyrdom the effect of a man's will to become a Saint, as a man by willing and contriving may become a ruler of men... The martyr no longer desires anything of himself, not even the glory of martyrdom.

(Interludio)

La seconda parte è più ricca di effetti spettacolari, tutta ritmica musicalità fondata sull'azione e non, come nella prima, sulla meditazione. Si può dire, anzi, che nella seconda parte vengono riprese e sviluppate le situazioni che nella prima erano solo accennate. L'azione inizia con una processione in onore dei Santi protettori del giorno, processione che però, nella seconda edizione¹, Eliot ha sostituito con un recitativo affidato al coro. Comunque, la drammaticità repressa esplose in tutta la sua violenza solo con l'ingresso in scena dei cavalieri. La grossolana brutalità dei cavalieri, che oltraggiano l'Arcivescovo con parole sferzanti come le fruste dei flagellatori che spinsero Gesù sul Calvario, sfocia nell'atto che insieme uccide e santifica Becket. A dare rilievo ed intensità all'azione provvede un duplice coro: voci lontane intonano il Dies Irae, mentre il lamento delle donne di Canterbury ci trascina fuori dalla realtà contingente, in un paesaggio dai toni foschi, dove sono disseminati simboli di morte e fiori e

¹ Si sono avute ben sei edizioni di *Murder in the Cathedral*: 1935 (due edizioni, di cui una abbreviata), 1936, 1937, 1938 e 1952. Quest'ultima fu scritta da Eliot per la versione cinematografica curata da George Hoellering. Si veda in proposito il volume di Grover Smith Jr., *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, cit., pp. 180-81.

piante in decomposizione, e dove i ramoscelli spezzati sanguinano come nell'infernale foresta del girone dei suicidi. È questa la desolata regione

Where the soul is no longer deceived, for there are no objects,
(no tones,

No colours, no forms to distract, to divert the soul
From seeing itself, foully united forever, nothing with nothing,
Not what we call death, but what beyond death is no death
We fear, we fear...

(Parte II)

Il « deed of horror » è stato consumato. I cavalieri si volgono verso gli spettatori, e, in una scena di singolare *shock* drammatico, cercano di dare una giustificazione razionale dell'assassinio, in un tono spregiudicato e moderno. La loro retorica, che ci riporta di colpo nella realtà quotidiana, sembra presa a prestito dal frasario di un improvvisato oratore di Hyde Park. Nel confermare la necessità della morte di Becket, uno di essi dice:

Unhappily, there are times when violence is the only way
in which social Justice can be secured...

(Parte II)

E quando il loro capo, Reginald Fritz Urse, li congeda, sembra quasi che debba sciogliere un comizio:

That you disperse quietly to your houses. Please be careful
not to loiter in groups and street corners, and do nothing
that might provoke a public outbreak.

(Parte II)

Improvvisamente come era sorta, questa parentesi moderna si dissolve al levarsi di un coro salmodiante che celebra l'onnipotenza e l'eterna gloria di Dio e della sua Chiesa, concludendo il dramma con accenti veramente biblici.

In *Murder in the Cathedral* si delinea la tendenza, caratteristica di Eliot, a fondare le sue opere drammatiche su elementi desunti dalla tradizione. Lo schema del dramma è infatti di ispirazione classica. Come osserva Helen Gardner, « Eliot...ha cominciato dove il primo drammaturgo Greco avrebbe cominciato... »¹.

¹ Helen Gardner, *The Art of T. E. Eliot*, (IV - The Language of Drama), London, The Cresset Press, 1949, p. 139.

E Francis Fergusson: « La struttura fondamentale dell'intreccio appare derivata dalla forma ritualistica dell'antica tragedia... »¹. Fra gli elementi classici che Eliot ha adottato nella composizione di questo dramma, l'uso del coro, inteso come intermediario fra attore e spettatore, è quello che più manifestamente si riallaccia alla tragedia greca. In *Murder in the Cathedral* la funzione del coro è duplice: esso intensifica la drammaticità dell'azione, proiettandone le conseguenze emotive, e dà voce a quelle parti poetiche che, nel loro altissimo lirismo, si svincolano da qualsiasi legame con i fatti per toccare i vertici di una poesia che è quasi musica. Come osserva ancora il Fergusson « ...qui il coro sostiene un ruolo simile, sotto molti aspetti, a quello che sostiene (nelle tragedie) di Sofocle. Esso esprime, nella musicalità e nelle immagini del verso, se non quello che Thomas soffre, almeno la sofferenza (corrotta o dolorosa) che deriva dal pericolo di Thomas... »². E scrive Helen Gardner: « ...In quest'opera, il dramma lo si trova lì dove sta la maggiore poeticità: nei cori »³. L'azione del coro è essenziale, perché è proprio nelle sue parole che trova espressione quell'avvicinarsi di azioni e di colpi di scena in cui consiste la vita del dramma. Dal punto di vista simbolico, poi, il coro delle donne di Canterbury sta a rappresentare l'ordine di natura, cioè la reazione dell'uomo dinnanzi al soprannaturale e l'accettazione quotidiana con cui egli partecipa al dramma del mondo. In queste donne noi tutti possiamo identificarci e confonderci, e la loro esperienza si comunica a noi, dandoci la sensazione di vivere pienamente la drammaticità degli avvenimenti, anzi che di assistervi da semplici spettatori.

Nell'analisi critica che fa di *Murder in the Cathedral* nel già citato *Poetry and Drama*, Eliot scrive a questo proposito: « ...l'aver introdotto un Coro di donne eccitate, e talvolta isteriche, che riflettessero nelle loro emozioni il significato dell'azione, mi fu di grandissimo aiuto »⁴. E poco più oltre: « ...l'uso del Coro sottolineava la forza e nascondeva i difetti di qualsiasi tecnica tea-

¹ Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton University Press, 1949, p. 211.

² F. Fergusson, Op. cit., p. 215.

³ H. Gardner, Op. cit., p. 136.

⁴ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 29.

trale »¹. Con queste parole egli stesso dunque conferma l'importanza del coro ai fini della riuscita del dramma.

Murder in the Cathedral è un'opera di alta poesia e di innegabile validità. Tuttavia essa resta pur sempre lontana dal raggiungere quell'armonica fusione di dramma e poesia che Eliot ha indicato come meta ideale del *poetic drama*. In questa prima fase della sua esperienza di drammaturgo, egli, evidentemente, non aveva ancora elaborato i principi della funzionalità e della giustificazione drammatica della poesia². Sarebbe infatti difficile sostenere che la poesia di *Murder in the Cathedral* sia sempre strettamente necessaria allo sviluppo dell'azione. E quanto alla versificazione, Eliot stesso se ne dichiara insoddisfatto, affermando che essa ha solo un merito « negativo », quello cioè di aver evitato le reminiscenze Shakespeariane in cui sono caduti tutti i poeti inglesi che, nel secolo scorso, hanno tentato di scrivere per il teatro. Ispirandosi a *Everyman*, opera per la quale nutre grande ammirazione, Eliot s'è foggiato una forma di versificazione certo adeguata alla solennità, infusa di spiriti mistici, che pervade il dramma, ma tale versificazione, pur rispondendo alle esigenze contingenti, non poteva però contribuire, come vedremo subito, a risolvere il problema più generale dell'uso del verso nel dramma. Un'altra caratteristica di *Murder in the Cathedral* che non risponde ai canoni oggi sostenuti da Eliot, è l'alternanza di versi e prosa. In *Poetry and Drama* egli cerca di giustificarla adducendo il motivo che quei brani « non potevano essere scritti in versi »³, ma in tal modo non fa che contraddire alla sua precedente affermazione che « qualora vi siano scene che non possono essere scritte in versi, noi dobbiamo elaborare il verso, oppure evitare di introdurre quelle scene »⁴.

Murder in the Cathedral ebbe grande successo di pubblico e di critica, ma Eliot non se ne ritenne pienamente soddisfatto. Egli sentì anzi di esser giunto, con quest'opera, a un « *dead end* », in quanto essa non poteva servirgli come punto di partenza per affrontare dei drammi di vita contemporanea, ambientati cioè nel mondo attuale, come appunto egli ora si proponeva di fare.

¹ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 29.

² Vedi sopra, pag. 3.

³ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 30.

⁴ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 14.

THE FAMILY REUNION

Fu con *The Family Reunion* (1939), la sua seconda opera teatrale, che Eliot cercò di risolvere il suo nuovo problema di investire della luce della poesia il mondo, antipoetico per eccellenza, di una famiglia inglese dei nostri tempi. Leggendo o vedendo *The Family Reunion* non dimentichiamo mai di trovarci nella dimora di un baronetto inglese, anche se fra quelle mura, sature di tradizionalismo conservatore, si scatena l'eterno dramma di Oreste perseguitato dalle Furie. Già altri autori contemporanei, come O'Neill in *Mourning Becomes Electra*, avevano compiuto il tentativo di rimaneggiare il mito di Oreste, ambientandone la vicenda nel mondo attuale. Esiste però una sostanziale differenza fra l'interpretazione di O'Neill e quella di Eliot. O'Neill si attiene, almeno in parte, ai canoni del realismo, ma l'atmosfera in cui la vicenda del dramma si svolge non è vincolata molto strettamente a determinazioni di tempo e di luogo. È pur vero che il generale Mannon veste la divisa dell'esercito nordista al tempo della guerra di secessione, tuttavia egli resta quasi il simbolo senza età del soldato che al suo ritorno a casa incontra la morte là dove credeva di ritrovare l'amore: un Agammennone in divisa azzurra e spalline dorate. E fuori di ogni tempo determinato sembrano anche Cristina e Lavinia, preda entrambe di una passionalità veemente che esplose, sia nell'odio che nell'amore, con l'inaudita e primordiale violenza delle forze della natura.

Ben diversa è l'interpretazione di Eliot, che si sforza invece di aderire pienamente alla realtà contingente e di rispettare le caratteristiche dell'ambiente in cui l'azione ha luogo. Inoltre, mentre O'Neill ricalca le vicende della *Oresteia* di Eschilo, ripetendone le situazioni, e creando un'opera la cui drammaticità è tutta fondata sull'azione e sui colpi di scena, Eliot si concentra su quella che per O'Neill, come per Eschilo, era solo la fase conclusiva del dramma: cioè la sofferenza ed il rimorso di Oreste perseguitato dalle Furie. Anche la soluzione finale delle sue opere è diversa: la rinuncia di Lavinia nel dramma di O'Neill è solo l'ultima vendetta della Nemese che ha colpito la stirpe dei Mannon; essa manca quindi di quella luce di speranza che colora la partenza di Harry nella conclusione di *The Family Reunion*.

Protagonisti di *The Family Reunion* sono Harry, Lord Mon-

chensey; sua madre Amy, donna ciecamente dominatrice; Agata, la cui saggezza guiderà Harry nel momento della scelta suprema, e Mary, l'innamorata senza speranza per cui la vita è « *just ordinary hopelessness* ». Essi sono circondati da un coro, costituito da un gruppo di zii e di zie che a volte assumono personalità individuali, ed a volte parlano tutti insieme per esprimere il comune sbigottimento di fronte ad eventi per loro incomprensibili. A differenza dalle donne di *Canterbury*, essi non spiegano l'azione, ma dichiarano continuamente la loro incapacità a comprendere ciò che sta accadendo:

... the circle of our understanding
Is a very restricted area.
Except for a limited number
Of strictly practical purposes
We do not know what we are doing;
And even, when you think of it,
We do not know much about thinking.
.....
We have lost our way in the dark.

(Parte II, sc. 3)

Coinvolti loro malgrado nel dramma delle Eumenidi, essi non desiderano che di tornare alla confortevole banalità dei loro *clubs* e dei loro *tea-parties*. L'unica loro preoccupazione, nel momento in cui più acuto è il dramma di Hany, è solo quella di fare « *the right thing* ». Le loro battute, piene di luoghi comuni, punteggiano l'azione creando impreviste pause di *relief* comico. Anche in questo coro, come in quello delle donne di *Canterbury*, Eliot vuole rappresentare l'ordine di natura, la differenza di livello e di comprensione che distingue l'uomo comune dall'« eroe ». In *The Family Reunion* come in *Murder in the Cathedral*, non è l'azione a costituire il fulcro della situazione drammatica. Gli eventi su cui l'azione vera e propria si fonda sono il ritorno di Harry a Wishwood e la sua improvvisa partenza che causa la morte della madre, debole di cuore. Il ritorno di Harry è anticipato da una riunione di famiglia. È Amy che l'ha voluta. Essa spera che il ritorno di Harry concluda definitivamente la lunga parentesi della sua lontananza e del suo matrimonio infelice, e segni per lui l'inizio di una tranquilla esistenza di baronetto campagnolo. Le illusioni di Amy non sono condivise da Agatha, che sa come il passato non possa mai essere cancellato:

...because everything is irrevocable,
Because the past is irremediable,
Because the future can only be built
Upon the real past...

(Parte I, sc. 1)

Nel momento stesso dell'ingresso di Harry, il sogno di Amy crolla, ma essa si attacca con tenacia alla sua illusione, che è anche la sua sola ragione di vita. Perciò non può comprendere Harry e accettare la necessità della sua partenza.

Harry si è sentito a lungo seguito, spiato; a lungo ha avvertito attorno a sé una oscura, inquietante ed indefinibile presenza:

Always flickering at the corner of my eye,
Almost whispering just out of earshot —
And inside too, in the nightly panic
Of dreaming dissolution...

(Parte I, sc. 2)

Ma è solo qui, a Wishwood, che egli può vedere per la prima volta le sue persecutrici:

... This is the first time that I have seen them.
In the Java streets, in the Sunda sea,
In the sweet sickly tropical night, I knew they were coming.
In Italy, from behind the nightengales thicket,
The eyes stared at me, and corrupted that song.
Behind the palm trees in the Grand Hotel
They were always there. But I did not see them.
Why should they wait until I came back to Wishwood?
There were a thousand places where I might have met them!
Why here? Why here?

(Parte I, sc. 1)

Benché Harry sembri ritenere questa apparizione come l'inizio di una più crudele persecuzione, è proprio a questo punto che le sue persecutrici cessano di essere Erinni per divenire Eumenidi, ed uno spiraglio di speranza si apre per lui. I tentativi di Harry di spiegarsi, di parlare, urtano contro l'ottusità della famiglia e contro l'inesorabile incomprendione della madre. Egli si volge allora verso Mary, l'antica compagna di giochi. Non è amore quello che lo spinge verso di lei, ma la speranza di sfuggire alle Eumenidi, dimenticando il presente e rifugiandosi nel passato, in quell'unico ricordo di felicità e di libertà costituito da

... A hollow tree in a wood by the river.

(Parte I, sc. 2)

Ma vana è la speranza che Mary lo possa capire, come vano è il suo tentativo di sfuggire alle Eumenidi. Harry se ne rende conto quando le vede apparire, quasi a metterlo in guardia, in una scena di possente drammaticità. In questa scena si fa più netto il distacco di Harry da quelli che lo circondano. Egli è solo nella sua misteriosa apprensione di un mondo soprannaturale, isolato nella visione di cose che nessun altro può vedere.

Nel secondo atto la situazione comincia gradatamente a divenire meno oscura. Il desiderio che Harry esprime al dottor Warburton:

I want to know more about my father,
(Parte II, sc. 1)

testimonia di come egli cominci vagamente a rendersi conto che, per gettar luce sul presente, deve riuscire a squarciare il mistero di un passato di cui affiorano alla sua memoria solo vaghe ombre ed infantili ricordi. Egli vuole sapere, e si rivolge ad Agatha, verso la quale, sfumata l'attrazione per Mary, prova un affetto ambiguo, tra filiale e incestuoso. Ed è proprio Agatha che, assumendosi la funzione di deus-ex-machina, gli svela questo mistero e gli indica la via della salvezza. Il dialogo fra Harry ed Agatha costituisce la scena più drammatica dell'opera. In essa la tensione emotiva si viene acuendo sempre più, fino ad esplodere nella finale apparizione delle Eumenidi e nella scelta di Harry che prende la decisione definitiva. Agatha narra ad Harry come suo padre, innamorato di lei, avesse concepito il disegno di uccidere la moglie. L'intervento di Agatha sventò l'uxoricidio, ma la colpa del delitto non commesso grava sull'intera famiglia come una cupa ombra. Ciò che Harry è chiamato ad espiare, non è quindi un peccato da lui commesso ma il suo peccato originale,

... that sin where I begun
Which was my sin though it were done before...¹

il marchio che gli è stato impresso al momento stesso del suo con-

¹ John Donne, *A Hymn to God the Father*, vv. 1-2.

cepimento senza amore, in cui « *there was no ecstasy* ». Egli deve espiare con la sua sofferenza il peccato dei genitori:

What we have written is not a story of detection,
Or crime and punishment, but of sin and expiation.
It is possible that you have not known what sin
You shall expiate, or whose, or why. It is certain
That the knowledge of it must precede the expiation.
It is possible that sin might strain and struggle
In its dark instinctive birth, to come to consciousness
And so find expurgation. It is possible
You are the consciousness of your unhappy family,
Its bird sent through the purgatorial flame.

(Parte II, sc. 2)

Fino a questo punto Harry aveva creduto di dover espiare una colpa sua, la colpa di aver assassinato la moglie spingendola in mare durante una traversata. Ma ora egli capisce che ciò non è vero. È stato solo il desiderio del padre che, proiettandosi in lui, gli ha dato la convinzione di aver commesso un delitto che in realtà non ha commesso:

Harry: Perhaps my life has been only a dream
Dreamt through me by the minds of others. Perhaps
I only dreamt I pushed her...

Agatha: So I had supposed.

(Parte II, sc. 2)

Finalmente Harry è in pace. Ed ora che sa, è pronto a seguire le Eumenidi, che non gli sembrano più persecutrici crudeli, ma « *brighth angels* » che gli indicano la via:

...Let us lose no time. I will follow.

(Parte II, sc. 2)

Harry parte, ed Amy, stroncata dal dolore, muore. Il dramma si conclude con una scena che sta fra liturgia e stregoneria: Agatha e Mary eseguono una danza stilizzata attorno alla torta preparata per il compleanno di Amy. Durante la danza, esse pronunciano una specie di magico scongiuro, destinato ad allontanare la maledizione dalla casa, e soffiano di tanto in tanto sulle candele, così che le ultime parole vengono pronunciate al buio. Ma le tenebre che ora avvolgono la scena sono foriere di una nuova luce: la luce della purificazione.

The Family Reunion è un tentativo di attuare una organica fusione fra presente e passato, fra tradizione e attualità. Nell'elaborare il dramma di Eschilo che gli servì da ispirazione, Eliot riprese fedelmente le spettrali figure delle Eumenidi e, in base al suo principio che « nulla è più drammatico di uno spettro »¹, volle farle apparire realmente sulla scena, maestose e spettrali, avvolte in classici panneggiamenti. Ma altro è suggerire una presenza, altro è darne una concreta rappresentazione sulla scena. E più tardi egli stesso si rese conto dell'inutilità di tutti i suoi tentativi di mettere davanti agli occhi degli spettatori « quelle sventurate figure »². « Esse non riescono mai ad essere né delle dee greche né degli spettri moderni »³, afferma con fine ironia, e conclude affermando che nel futuro intende astenersi dall'includerle nel *cast* del suo dramma. Il suo fallimento su questo punto, egli stesso lo giudica « un sintomo del (suo) insuccesso nell'integrare l'antico e il moderno ». « Avrei dovuto o restare più fedele ad Eschilo, — scrive ancora — oppure prendermi delle maggiori libertà con il suo mito »⁴.

Il secondo difetto che Eliot stesso indica in *The Family Reunion*, è un difetto di struttura. Egli si rende conto di aver commesso un doppio errore tecnico: di aver cioè impiegato troppo tempo a presentare la situazione drammatica, e di non aver poi adeguatamente sviluppato tale situazione nell'azione. « Avevo scritto — afferma — un buon primo atto; solo che era troppo lungo per un primo atto. Quando il sipario si rialza, il pubblico si aspetta, com'è giusto si aspetti, che avvenga qualcosa. Invece, si vede offrire una ulteriore analisi del *background*... »⁵. L'attenzione dello spettatore non è legata alla vicenda con sufficiente forza, così che quando improvvisamente gli eventi precipitano, la conclusione lo coglie quasi di sorpresa. Un ultimo aspetto negativo dell'opera, Eliot lo indica in una certa mancanza di umanità nei personaggi. E i personaggi, in verità, non possiedono una individualità ben definita e reale. La più viva fra loro è forse Amy, la madre. Gli altri sono presentati in maniera troppo sommaria, con rapidi tocchi e accenni, secondo

¹ T. S. Eliot, *Selected Essays*, cit., p. 39.

² T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 37.

³ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 37.

⁴ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 36.

⁵ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 36.

il sistema, si direbbe, che Eliot ha sperimentato con successo in alcune delle sue poesie. Ma un'opera teatrale, come rileva giustamente il Matthiessen¹, richiede molto di più di vaghi suggerimenti, richiede un pieno sviluppo dei personaggi mediante l'azione.

L'altro aspetto forse più sconcertante dei personaggi di *The Family Reunion*, è la loro assoluta noncuranza di fronte ad eventi familiari tragici o dolorosi. La morte della moglie di Harry, si tratti di disgrazia o di uxoricidio, non è pianta da nessuno: Amy anzi la definisce « a blessed relief ». Né Harry stesso mostra di soffrirne; sembra anzi che egli consideri importante l'avvenimento solo in quanto costituisce una fase della sua redenzione spirituale. Quando poi decide di abbandonare Wishwood per seguire i suoi *bright angels*, non pensa nemmeno per un momento che il dolore che la sua partenza arreca alla madre, può causarne la morte. Questa mancanza di rimorso e questo spietato egoismo appaiono disumani e lo stesso Eliot mostra di rendersene conto, quando scrive in *Poetry and Drama*: « ...la mia simpatia va ora tutta alla madre che, fatta eccezione per lo *chaffeur*, mi sembra l'unico vero essere umano della commedia, ed il mio eroe mi sembra oggi un insopportabile presuntuoso »².

Ambientando il suo dramma nel mondo attuale, Eliot si è trovato di fronte alla necessità di elaborare una nuova forma di verso. Le solenni cadenze di *Murder in the Cathedral* non potevano evidentemente essere riprese in *The Family Reunion*, il cui argomento richiedeva un linguaggio più sciolto e colloquiale, capace di « un ritmo aderente a quello del linguaggio contemporaneo »³. La creazione di questo nuovo tipo di verso diventa ora, anzi, una delle preoccupazioni fondamentali di Eliot. Lo vedremo ancor meglio esaminando *The Cocktail Party* e *The Confidential Clerk*, e ponendo il problema della versificazione in relazione a quello, fondamentale, della poesia.

THE COCKTAIL PARTY

The Cocktail Party (1950) è scritto secondo una formula nuova, quella della « *drawing-room comedy* », della commedia brillante.

¹ F. O. Matthiessen, Op. cit., p. 173.

² T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., pp. 37-38.

³ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 32.

Come la precedente, essa si rifà ad una fonte classica: l'*Alceste* di Euripide, ma con maggiore libertà e indipendenza. Tanto infatti che Eliot ha potuto scrivere, in *Poetry and Drama*: « Nessuno dei miei conoscenti, (e nessun critico drammatico), ha riconosciuto la fonte della mia storia nell'*Alceste* di Euripide. In realtà, ho dovuto addentrarmi in dettagliate spiegazioni per convincerli »¹. Eliot si è servito della fonte classica come di un semplice punto di partenza, ed ha accuratamente evitato di includere nella sua opera qualsiasi elemento che potesse essere in conflitto con la sua ambientazione moderna.

I personaggi principali di *The Cocktail Party* sono Lavinia ed Edward Chamberlayne, Celia Coplestone, e Peter Quilpe, legati fra loro da una situazione sentimentale sui cui complicati sviluppi si fonda l'azione del dramma. Una reciproca incomprensione ha allontanato i due coniugi, inducendo Lavinia a divenire l'amante di Peter, un giovane letterato, e spingendo Edward a contrarre una relazione con Celia, verso la quale si sente però attratto anche lo stesso Peter. Attorno a questi protagonisti si muovono due figure che, durante tutto il primo atto e parte del secondo, sembrano avere solo scarsa importanza: Julia, che appare come una vecchia signora molto curiosa e pettegola, ed Alex, che sembra impersonare il classico uomo di mondo, servizievole ed affettuoso verso gli amici. Ma in realtà, via via che l'azione procede, il ruolo di questi personaggi si rivela molto più importante di quanto si potesse in un primo tempo supporre. Essi collaborano con il dottore, Sir Henry Harcourt Reilly, presentato dapprima nella veste alquanto sconcertante di *Unidentified Guest*, al fine di riportare sulla giusta strada gli incerti e tormentati protagonisti. È solo nel secondo atto che l'*Unidentified Guest*, assunta la sua vera personalità, mostra di tenere le fila dell'intricata vicenda, mentre Julia ed Alex si rivelano nel ruolo inaspettato di protettori e guide spirituali. Essi sono, come Eliot li chiama, i « *Guardians* », simbolo di quell'intima forza che si cela nell'animo di tutti gli uomini, ma che solo in alcuni si esplica pienamente e diviene operante. I *Guardians* rappresentano:

¹ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 38.

The self that wills-

 The obstinate, the tougher self; who does not speak,
 Who never talks, Who cannot argue.

(Atto I, sc. 2)

Essi non sono né Santi né esseri soprannaturali. Sono semplicemente delle creature umane, con tutti i difetti e le debolezze delle creature umane, ma la profonda fede in Dio che illumina le loro anime li eleva al di sopra dei loro simili.

Il dramma inizia con quello che sembra l'epilogo definitivo della sfortunata situazione matrimoniale dei Chamberlaynes. Lavinia ha abbandonato Edward:

Without warning, of course
 Just when she'd arranged a cocktail party.

(Atto I, sc. 1)

È proprio quando crede di averla perduta che Edward, come confessa all'*Unidentified Guest*, si rende conto di avere bisogno della moglie. Nel confidarsi ad uno sconosciuto, egli non desidera che di sfogarsi e di alleviare il proprio dolore, senza dover poi ascoltare consigli e avvertimenti. L'*Unidentified Guest* lo comprende e lo mette in guardia contro le conseguenze del suo gesto:

... I knew that all you wanted was the luxury
 Of an intimate disclosure to a stranger.
 Let me, therefore, remain the stranger.
 But let me tell you that to approach a stranger
 Is to invite the unsuspected, release a new force,
 Or let the genie out of the bottle.

(Atto I, sc. 1)

I *Guardians* sono già all'opera, anche se la loro vera natura non si rivela ancora. L'intervento di Alex nel dialogo fra Edward e Peter, e quello di Julia durante la burrascosa scena fra Edward e Celia, in cui Celia si rende conto di aver costituito per Edward solo una « *passing diversion* », sono ben lontani dall'essere accidentali come potrebbero sembrare. In realtà, in entrambi i casi, essi troncano tempestivamente delle situazioni che minacciano di divenire pericolose. Peter, ignaro della relazione fra Celia ed Edward, si rivolge a quest'ultimo confidandogli il suo amore per la giovane donna, la storia della loro breve ed innocente amicizia, e

l'improvviso distacco di Celia da lui. Edward lo ascolta con simulato interesse, interrompendolo di tanto in tanto con commenti di cui Peter non può comprendere il sarcasmo. La situazione si fa tesa. Ma Alex, con i suoi interventi solo apparentemente distratti, riesce ad evitare che si arrivi ad una crisi. A questo punto entra in scena Celia, animata dalla speranza che la partenza di Lavinia segni l'inizio di una nuova vita per lei e per Edward. Ma non sarà così. Edward non intende divorziare, non ha il coraggio di dare una nuova direzione al pigro fluire della sua vita. E Celia vede disperdersi in vuota mediocrità quello che aveva creduto un sentimento sublime, uno splendido sogno. Finalmente il suo amante le appare nella sua vera luce:

I see another person,
 I see you as a person whom I never saw before.
 The man I saw before, he was only a projection -
 I see that now - of something I wanted -
 No, not *wanted* - something I aspired to -
 Something that I desperately wanted to exist.
 It must happen somewhere - but what, and where is it?

(Atto I, sc. 2)

Questa volta è Julia che col suo intervento tronca la penosa scena, e Celia ha la prima percezione della vera funzione della vecchia signora:

It may be that even Julia is a Guardian.
 Perhaps she is my guardian...

(Atto I, sc. 2)

Il ritorno a casa di Lavinia determina una spiegazione fra lei ed Edward, ma essi non sono ancora abbastanza maturi per poter da soli giungere ad una soluzione:

So here we are again. Back in the trap,
 With only one difference, perhaps - we can fight each other,
 Instead of each taking his corner of the cage.

(Atto I, sc. 3)

Tuttavia il momento della crisi spirituale è giunto anche per loro, ed è a questo punto che l'*Unidentified Guest* (il quale si rivela come il dottor Sir Henry Reilly), Julia ed Alex possono mostrarsi nella loro vera funzione di *Guardians*. Insieme essi si adoperano benevol-

mente per aiutare i protagonisti nello sforzo di gettar luce sui loro dubbi e sui loro problemi. Il dramma di Edward e di Lavinia è causato, in fondo, dalla loro stessa incertezza e pigrizia mentale. Essi amano le proprie complicazioni spirituali, se ne compiacciono, creandosi una psicologia da malati immaginari. Come dice Sir Henry:

My patients such as you are the self deceivers
Taking infinite pains, exhausting their energy,
Yet never quite successful...

(Atto II)

Chiusi nel loro egoismo, essi non sanno che fare meschine rivendicazioni e scambiarsi futili accuse, incapaci di comprendersi e di amarsi. Ma il dottore, nella sua profonda saggezza, capisce che solo ponendoli l'uno di fronte all'altra, « *stripped naked to their souls* », nella solitudine della loro casa, essi potranno ritrovare l'accordo perduto:

Each unable to disguise his own meanness
From himself, because it is known to the other.
It's not the knowledge of the mutual treachery
But the knowledge that the other understands the motive -
Mirror to mirror, reflecting vanity.

(Atto II)

Il dramma di Celia è diverso. Essa vede meglio degli altri la natura del suo male. Non vi è in lei l'incapacità di seguire una via, ma solo il problema di decidere quale sia la giusta via da scegliere. Il suo male consiste

Of a craving for something I cannot find
And of the shame of never finding it.

(Atto II)

La soluzione alla sua sofferenza essa la troverà infine in una vita di sacrificio e di redenzione, coronata dal martirio.

Il terzo atto si svolge due anni dopo. Edward e Lavinia, riconciliati e felici, offrono un *cocktail party*. Poco prima che il ricevimento abbia inizio, ecco giungere, per una serie di inaspettate circostanze, i protagonisti del dramma, che in quei due anni hanno seguito vie diverse. La felicità ed il benessere di Lavinia ed Edward sono condivisi da Peter, che ha raggiunto il successo. Manca

Celia. Alex, di ritorno da Kinkanja, dove lo avevano condotto i suoi affari, reca la notizia della sua morte. Essa, che si era recata in quell'isola in qualità d'infermiera, si è immolata nell'adempimento della sua missione. La notizia della morte di Celia sconvolge la tranquilla atmosfera del salotto dei Chamberlaynes, e riapre la drammatica parentesi che essi credevano chiusa. Edward e Lavinia non comprendono il significato del sacrificio di Celia, pensano che ella l'abbia affrontato

... Just for a handful of plague stricken natives
Who would have died anyway,

(Atto III)

tuttavia sono ugualmente afferrati dal rimorso di non averla saputa amare ed aiutare quando stava ancora fra loro:

Lavinia: Yet I shall go on blaming myself
For being so unkind to her... so spiteful.

Edward: Your responsibility is nothing to mine, Lavinia.

(Atto III)

Ma ecco intervenire ancora Sir Henry, che insieme lenisce il loro rimorso ed esalta la morte di Celia:

If we all were judged according to the consequences
Of all our words and deeds, beyond the intention
And beyond our limited understanding
Of ourselves, we should all be condemned.

As for Miss Coplestone, because you think her death was waste
You blame yourselves, and because you blame yourselves
You think her life was wasted. It was triumphant.

(Atto III)

Nella soluzione finale, vediamo Peter avviato definitivamente verso il successo; e Lavinia ed Edward indirizzati verso un sempre migliore e più sereno accordo. I tristi ricordi saranno trasformati « *into something new* », e i rimorsi cederanno il posto ad una serena accettazione del passato. Il messaggio di *The Cocktail Party* è un invito ad accettare coraggiosamente l'« *appointed burden* » che la vita ci impone, imparando a considerare gli errori passati come

esperienze necessarie ed evitando di ripeterli nel futuro, facendo di ogni momento « *a fresh beginning* ».

Abbiamo osservato più sopra che *The Cocktail Party* è concepito secondo la formula della commedia brillante. Tuttavia, dall'analisi che se n'è fatta, sarà già risultato chiaro che, sotto la sua patina di frivola mondanità, il dramma è tutto pervaso da un profondo sentimento religioso¹. Come nelle opere precedenti il tema fondamentale è quello della « scelta »: ma la scelta non è limitata qui ad una sola persona né decide di una sola vita. Il dramma non è circoscritto all'« eroe », uomo o santo che sia, ma si estende a tutto un gruppo umano, forse anche ad una intera società. E questa società è una società Cristiana. Ha osservato bene William Arrowsmith: « Sotto la sua maschera, la commedia è una descrizione di vita Cristiana, e al tempo stesso la creazione drammatica di una possibile società Cristiana »². I quattro protagonisti rappresentano aspetti diversi di questa società, e la scelta che ognuno di essi compie non serve solo a risolvere il suo problema individuale, ma getta luce su tutti, e risolve uno dei problemi dell'intera società.

La vicenda e i personaggi di *The Cocktail Party* sono tali da tenere costantemente avvinta, come Eliot si proponeva, l'attenzione degli spettatori, anche se talvolta il gioco delle coincidenze appaia un pò sforzato. L'azione è serrata, ricca di colpi di scena; il dialogo è vivace e brillante, animato da un garbato e sottile gioco di *humour*. Dal punto di vista della tecnica teatrale, si può dire che Eliot abbia veramente raggiunto risultati positivi.

Ma che diremo della poesia? In quest'opera Eliot si era ripromesso di attenersi rigorosamente alla « regola ascetica di evitare la poesia che non rispondesse al requisito di una rigida funzionalità drammatica »³, però, come egli stesso aggiunge, vi è riuscito così bene che « si può forse discutere se (in *The Cocktail Party*) vi sia della poesia affatto »⁴. L'ammissione sembra, a prima vista, quasi paradossale, ed è difficile stabilire con quanta convinzione Eliot l'abbia fatta. Eppure possiamo dire senza esitazioni

¹ Un critico in particolare, William Arrowsmith, ha approfondito l'analisi dei motivi religiosi di *The Cocktail Party*. Vedi il suo *English Verse Drama (II): The Cocktail Party*, nella « Hudson Review », III, 3 (1950) pp. 411-30.

² W. Arrowsmith, Op. cit., p. 419.

³ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 38.

⁴ T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, cit., p. 39.

che essa ci mette di fronte al problema fondamentale del suo teatro. Molti critici hanno elogiato la fattura e l'eccellenza tecnica del verso eliotiano in *The Cocktail Party*, e su questo punto possiamo essere tutti d'accordo. Ma qual'è il rapporto fra i « versi » e la « poesia »? In altri termini, e più esplicitamente: quand'è che i versi acquistano quell'intensità e quella carica emotiva che, secondo lo stesso Eliot, è propria della poesia? La risposta a questa domanda che, insistiamo, investe il problema fondamentale del teatro eliotiano, non riguarda solo *The Cocktail Party*. Riguarda ancor più *The Confidential Clerk*, l'ultima opera teatrale di Eliot, e converrà perciò che noi rivolgiamo a questa la nostra attenzione prima di passare ad alcune osservazioni riassuntive e conclusive.

THE CONFIDENTIAL CLERK

The Confidential Clerk riprende la formula della commedia leggera e brillante, già adottata da Eliot nell'opera precedente. Un ricco finanziere, Sir Claude Mulhammer, è convinto che il giovane Colby Simpkins sia suo figlio, frutto d'una illecita relazione di gioventù. Per lunghi anni, egli ha preferito tenerne nascosta a tutti l'esistenza, ma ora decide di prenderselo in casa come suo segretario particolare, nella speranza di poter poi convincere la moglie, Lady Elizabeth, ad adottarlo. Colby ha una spiccata vocazione di organista, che le esigenze della vita lo hanno indotto a soffocare. E Sir Claude, che costretto dalla famiglia a dedicarsi agli affari aveva dovuto anche lui abbandonare una sua vocazione di ceramista, vede nella vocazione frustrata di Colby un più saldo vincolo ed una riprova che egli è davvero suo figlio. In casa di Sir Claude vive un'altra figlia illegittima, Lucasta, una ragazza che cerca di nascondere un cuore affettuoso e gentile sotto una maschera di moderna spregiudicatezza. Lucasta è fidanzata, come essa dice, solo « *on approval* », con B. Kaghan, anch'egli figlio illegittimo. Allorché Lucasta e Colby s'incontrano, germoglia fra loro una simpatia che sembra preludere all'amore. Ma il pericolo di quella che si sarebbe indotti a credere, a questo punto dello sviluppo dell'azione, una relazione incestuosa, è scongiurato dalla stessa Lucasta, che rivela a Colby di essere figlia di Sir Claude. Colby, sbigottito dalla rivelazione, non trova il coraggio di ricambiare la confessione; e Lucasta, credendo che la freddezza sia causata da disprezzo per la sua posizione irregolare, decide di sposare Kaghan.

Frattanto Lady Elizabeth, che ha accolto Colby con simpatia, crede di ritrovare in lui il figlio che essa ha avuto prima del matrimonio con Sir Claude, e di cui ha smarrito le tracce. Nasce così una disputa fra i due Mulhammer, che rivendicano entrambi il loro figlio presunto. Essi si appellano allo stesso Colby, ma Colby si sente estraneo alla loro contesa come al loro affetto. Egli non prova che la patetica amarezza del bimbo che non ha mai conosciuto il calore del focolare domestico, né la dolcezza dell'amore dei genitori. Ormai è troppo tardi perché possa nascere in lui un sentimento filiale. Interviene allora il saggio Eggerson, già segretario di Sir Claude, il quale propone di chiamare a risolvere il problema Mrs. Guzzard, la donna che ha allevato Colby fingendo di esserne la zia. Mrs. Guzzard è il deus-ex-machina che finalmente getta luce sull'intricata situazione. Essa narra come Colby sia in realtà suo figlio, e come il figlio di Sir Claude — che egli aveva avuto da una sorella della stessa Mrs. Guzzard — sia invece morto sul nascere. Ella, sacrificando il proprio affetto materno, aveva fatto credere a Sir Claude che Colby fosse suo figlio solo per assicurare al piccolo un avvenire migliore. Quanto al figlio smarrito di Lady Elizabeth, egli non altri che il giovane Barnabas Kaghan (proprio colui per il quale essa aveva sempre nutrito una spiccata antipatia!). Fra tante rivelazioni e colpi di scena, la commedia arriva al suo epilogo. Colby, che ha ritrovato la madre e la memoria del padre, ritrova ora anche la fiducia e la forza di seguire la propria vocazione di organista. Lo aiuta in questo Eggerson, che appare finalmente nel suo vero ruolo di « Guardian », il quale gli offre il posto di organista nella sua chiesetta parrocchiale. Con l'intervento di Eggerson, si precisa inoltre la vera natura della vocazione di Colby, che alla fine non ci appare tanto una vocazione artistica, quanto mistica e religiosa:

Eggerson: I don't see you spending a lifetime as an organist.
I think you'll come to find you've another vocation.
We worked together every day, you know,
For quite a little time, and I've watched you pretty closely.
Mr. Simpkins! You'll be thinking of reading for orders.
And you'll still have your music. Why, Mr. Simpkins,
Joshua Park may be only a stepping-stone
To a precentorship! And a canonry!

(Atto III)

E Colby risponde:

We'll cross the bridge when we come to it, Eggers.
(Atto III)

Anche *The Confidential Clerk* si rifà ad una fonte classica, lo *Ione* di Euripide, che però, com'era già avvenuto per *The Cocktail Party*, è servita solo di spunto all'azione, che si svolge poi del tutto liberamente. La fonte resta quindi, per così dire, esterna all'opera realizzata e non offre che uno scarso interesse.

Come ha dichiarato nel corso di una conferenza stampa, Eliot vede in *The Confidential Clerk* due miglioramenti rispetto a *The Cocktail Party*. In quest'ultimo, solo quattro dei sette personaggi avevano vita reale ed erano presentati come dei veri esseri umani, mentre gli altri, cioè Sir Henry e i due *Guardians*, restavano come tagliati fuori dall'azione effettiva e mancavano di vera umanità. I personaggi di *The Confidential Clerk*, invece, sono « tutti e sette... personaggi dotati di vita propria e nessuno di essi rimane fuori dallo sviluppo dell'azione »¹. Inoltre, mentre l'ultimo atto di *The Cocktail Party* è, in sostanza, solo un epilogo, in quanto la vera azione dell'opera può considerarsi conclusa alla fine del secondo, in *The Confidential Clerk* Eliot ha mirato — e, noi possiamo aggiungere, è riuscito — a « *to keep things happening right up to the end* »².

Queste dichiarazioni mostrano come Eliot abbia fissato sempre di più la propria attenzione su quelli che egli chiama i valori drammatici di un'opera teatrale: l'intreccio e la caratterizzazione dei personaggi, ed è facile condividere la sua convinzione che ogni opera da lui scritta, da *Murder in the Cathedral* a *The Confidential Clerk*, segna un passo avanti in questa direzione. L'intreccio di *The Confidential Clerk*, in particolare, tanto ricco di colpi di scena e di soluzioni imprevedute, è davvero condotto con grande abilità, in perfetta rispondenza al principio eliotiano che in un dramma deve sempre « accadere qualcosa », che gli spettatori devono essere tenuti in costante attesa di questo « qualcosa », che quando poi accade, deve risultare diverso, « benché non troppo », da ciò che essi si aspettavano. E anche per quanto riguarda la caratterizzazione dei per-

¹ Henry Hewes, *T. S. Eliot - Confidential Playwright*, in « Saturday Review », 29 (1953) p. 26.

² Henry Hewes, Op. cit., p. 26.

sonaggi, si può riconoscere in *The Confidential Clerk*, come Eliot vuole, un miglioramento non solo rispetto a *Murder in the Cathedral* e a *The Family Reunion*, bensì anche a *The Cocktail Party*.

Ma quando si sia riconosciuto tutto questo, bisogna però subito aggiungere che, per quanto riguarda la poesia, *The Confidential Clerk* non rappresenta in alcun modo un contributo a quella rinascita del dramma poetico che Eliot ha cercato di promuovere. La formula della *drawing-room comedy*, eliminando, o riducendo ai margini i conflitti di coscienza e la tensione delle opere precedenti, sembra rendere sempre più superfluo l'impiego della poesia. Eliot infatti, si ricorderà, sostiene che la poesia è necessaria per esprimere le profonde emozioni dei personaggi nei momenti critici e culminanti dell'azione. Per il resto, è sufficiente il verso. Ora, in un'opera come *The Confidential Clerk*, tutta esteriorizzata nel gioco brillante e complesso dell'intreccio, tali momenti sono di necessità molto rari. Ed è indubbiamente per questa ragione che la « poesia » va scomparendo dalle opere teatrali di Eliot. Eliot stesso, abbiamo visto, ammetteva che è legittimo domandarsi se in un'opera come *The Cocktail Party* esista davvero della poesia. Il dubbio si conferma, e insieme si chiarisce, con *The Confidential Clerk*. E arrivati a questo punto c'è ben da chiedersi, come si son chiesti alcuni critici, se il « miraggio » del dramma poetico di cui Eliot parla, e che dovrebbe consistere in « disegno di azioni umane e di parole tale da presentare ad un tempo i due aspetti dell'ordine drammatico e di quello musicale », non sia destinato a restare soltanto un miraggio.

EMMA BASSI

DUE POETI SVEDESI:

PÅR LAGERKVIST E HARRY MARTINSON

Se è vero, come si suol dire, che l'anima nazionale nel suo divenire storico rispecchia, per analogia, le età dell'uomo, infanzia, giovinezza e maturità, si potrebbe dire che l'esperienza fondamentale della nazione svedese nell'epoca moderna è, per l'appunto, il raggiungimento della piena maturità in tutte le manifestazioni del pensiero.

Gli svedesi, è utile ricordarlo, ancora un secolo fa erano in prevalenza un popolo povero di contadini e fittavoli, boscaioli, carbonai e artigiani. Alle prese con le impellenti necessità del vivere, la dura terra e il clima rigido, non avevano l'agio di esprimersi, se non nelle forme spontanee del folclore e dell'arte rustica. La letteratura, come arte, riflessione e ricerca di verità umane, era prerogativa della classe colta, relativamente poco numerosa. Il clero luterano aveva, bensì, provveduto a che il popolano, in genere, sapesse leggere, ma le letture si limitavano al catechismo, alla Bibbia e ai canti ecclesiastici. La carestia, la fame, la miseria erano esperienze comuni e spesso ricorrenti, e ispirarono al grande poeta romantico C. J. L. Almqvist (1793-1866) quella curiosa professione di fede che è *L'importanza della povertà svedese*. (*Den svenska fattigdomens betydelse*).

Coi progressi della tecnica, che valorizzarono non solo le ricchezze naturali ma anche le doti della razza, il popolo si liberò gradualmente dall'assillo della fame, conquistò in tre o quattro decenni di lotta politica le libertà democratiche moderne (profondamente radicate, però, nella sua storia) e si trasformò da nazione contadina in una società a base industriale, tecnicamente e socialmente assai evoluta. Con ciò caddero progressivamente, anche nella letteratura e nelle arti, le forme d'espressione tramandate, classiche e tradizionali: il folclore presso il popolo propriamente

detto, la letteratura d'arte di forma convenzionale presso le classi colte o agiate.

Aprè la via a questa trasformazione la grandiosa figura di August Strindberg (1849-1912), che nel romanzo autobiografico *Il figlio della serva* (*Tjänstekvinnans son*, 1886), quasi nomina e simbolizza il suo significato storico e sociale. Strindberg, il primo spirito moderno della nazione, e, per forza e vastità, certo uno dei suoi geni maggiori, dà il segnale a quel processo di rivolta, di liberazione e d'individualizzazione che, congiuntamente al progresso materiale, doveva fare degli svedesi un popolo modernissimo anche in letteratura. Dal 1890 in poi — se è possibile precisare — prosatori e poeti si scostano sempre più da quelle forme estetiche ideali stabilite dalla letteratura classica e che, collo scadere dei tempi, stavano diventando viete e convenzionali.

In questo nuovo orientamento non bisogna scorgere solo l'influsso, anche se molto forte e evidente, delle grandi correnti europee, naturalismo e realismo, neo-romanticismo — chiamato in Svezia *nationalromantik*, romanticismo nazionale —, tendenze crepuscolari e espressionistiche. Si tratta, veramente, di un risveglio della nazione, di un impulso a esplorare, a conoscere, a valutare, a traverso la visione individuale del prosatore o del poeta, esperienze ed elementi di vita che erano rimasti sconosciuti o poco noti. Il popolo svedese, nell'opera dei suoi scrittori, scopre se stesso. La sua multiforme, reale individualità era stata in parte negletta o ignorata dalla precedente letteratura idealistica: perché questa era, genericamente, una letteratura di classe che sottoponeva l'esperienza reale al vaglio di ideali estetici e morali.

È, dunque, una specie di « coming of age » della nazione. Nella letteratura non si cerca più una figurazione ideale o idealistica, il mito poetico di grandi classici, come ancora facevano Esaias Tegnér (1782-1846) o Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), ma si cerca e si trova invece il resoconto di esperienze vere, individuali o collettive che siano. Dal bello, l'ideale della forma, si passa al vero, dal generale al particolare. Con ciò, evidentemente, la strada è anche largamente aperta a ogni genere di soggettivismo, il quale, del resto, presenta anche certa affinità col libero esame protestante in materia religiosa. Se si aggiunge che la storia nazionale, l'ideale della gloria storica, diventa sempre meno presente come elemento d'ispirazione, si intravede un lato assai importante

dello spirito svedese moderno: esso è essenzialmente attualistico e antistorico. Come significato intimo ed ultimo dell'evoluzione sociale e culturale, *folkbildningen*, l'educazione della nazione, si ha ora la missione di elevare l'individuo alla piena coscienza del suo io, di fare del singolo il portatore e il rappresentante della cultura vivente. Ed è caratteristico che i due poeti moderni svedesi, Pär Lagerkvist e Harry Martinson, che vorremmo qui presentare e che illustrano due aspetti diversi di quel genere di « Aufklärung », siedano oggi nella Accademia di Svezia, l'illustre consesso fondato da Gustavo III nel 1786.

Nel 1912 era morto Strindberg, l'araldo dello spirito moderno e di tutte le correnti contemporanee, dal naturalismo al simbolismo, da Nietzsche al socialismo. Lo stesso anno deponeva per sempre la sua ferula anche lo strenuo avversario dei moderni, il critico e poeta Carl David af Wirsén, il quale, per molti anni segretario perpetuo della Accademia di Svezia, si era sempre opposto a che il Premio Nobel fosse assegnato a colui che in Svezia più lo meritava — a Strindberg (nel 1912 il premio veniva poi dato a Gerhart Hauptmann).

L'anno seguente, nel 1913, esordiva, di ritorno da Parigi, un giovane scrittore poco noto. Si chiamava Pär Lagerkvist, era nato nel 1891 a Växjö, capoluogo della regione centro-meridionale di Småland, e il suo libro portava il titolo *Ordkonst och bildkonst*, « Arte verbale e arte figurativa ». Tanto il libro quanto l'autore erano destinati a far parlare di sé, anzi, a rappresentare autorevolmente l'ansia spirituale moderna e quella ricerca di nuove forme espressive che vi s'accompagna.

Lagerkvist usciva da uno di quei ceti sociali, a metà fra il popolo e la piccola borghesia, che finora poca voce avevano avuto nella letteratura. Suo padre era un modesto impiegato delle ferrovie addetto alla stazione di Växjö. Il giovane crebbe e si venne formando in quell'atmosfera speciale delle stazioni, febbrile e ordinata insieme, riportandone impressioni indimenticabili. Il movimento dei treni e dei viaggiatori, le esigenze dell'orario, le lunghe pause e attese, gli diventarono simbolo della vita e del destino, ineluttabile e incomprensibile. La famiglia era di salda, intima fede religiosa, a sfumatura settaria, come tante se ne trovavano in Svezia a quell'epoca, quando gli insegnamenti della chiesa luterana erano stati ravvivati dai predicatori popolari. L'ambiente era

non rigido, ma tranquillo e un po' chiuso: in casa si leggeva la Bibbia e i canti ecclesiastici, mentre i treni fischiavano e passavano davanti alle finestre. Il contrasto era evidente e strano. Un rifugio anche più sereno e caro al futuro poeta erano i nonni, piccoli coltivatori e gente di vecchio stampo, che abitavano in una casetta di campagna, non lontano dalla città.

Da questi elementi ambientali sarebbe, forse, possibile desumere i contrasti fondamentali che caratterizzano l'opera tutta di Lagerkvist: quiete e inquietudine, intimità e lontananza, tranquillità e nostalgia, fede e dubbio, realtà e ideale. Bastava scavarne e svilupparne i temi, col dono congenito del poeta, abituato sin da bambino al solenne linguaggio della Scrittura, per arrivare alle grandi visioni ideali che sono il messaggio di Lagerkvist.

Senonché il primo avvenimento importante della evoluzione spirituale di Lagerkvist fu precisamente il crollo di quella fede religiosa alla quale s'informava il suo ambiente familiare: negli anni di studio al liceo di Växjö egli perdette, come si dice in svedese, *barndomstron*, « la fede d'infanzia » — fatto, questo, assai tipico per la sua generazione e non ignoto, del resto, anche alla letteratura italiana, come ad esempio insegnano le vicende del Leopardi. Il giovane Lagerkvist era venuto a contatto con le correnti di quell'« Aufklärung » svedese, cui si è sopra accennato. Ma se egli perdette il senso e il conforto della fede, non ne perdette i moventi psicologici, l'anelito spirituale, il bisogno d'ideale, il sentimento angoscioso della vita. Al contrario, per un fenomeno assai comune, questi motivi si acuirono, invece, fino alla disperazione, all'intollerabile.

Sono queste le dominanti del primo periodo del poeta. Nel già citato opuscolo « Arte verbale e arte figurativa » Lagerkvist aveva esposto le sue idee generali sullo stile e i compiti dell'arte moderna, intesi nel senso dell'espressionismo contemporaneo. Poi, nel 1916, durante la prima guerra mondiale, che anche nella Svezia neutrale fece crollare tanti ideali e tante speranze, pubblicò il suo primo volume di liriche col titolo assai significativo di *Ångest*, « Angoscia ». In strofe oramai famose il poeta esprime la sua disperazione:

ngest, ångest är min arvedel,
min strupes sår,
mitt hjärtas skri i världen.

Nu styvnar löddrig sky
i nattens grova hand,
nu stiga skogarna
och stela höjder
så kargt mot himmelens
förkrympta valv.
Hur hårt är allt,
hur stelnat, svart och stilla!
Jag famlar kring i detta dunkla rum,
jag känner klippans vassa kant mot mina fingrar,
jag river mina uppåtsträckta händer
till blods mot molnens frusna trasor.
.....
Ångest, ångest är min arvedel,
min strupes sår,
mitt hjärtas skri i världen¹.

È il grido doloroso di un credente senza fede, di un'anima perduta, di un idealista ferito nell'imo dai crudeli destini del tempo suo. Tuttavia esso va anche messo in relazione con la profonda, primordiale malinconia dell'uomo nordico — quella che, sotto altri aspetti, potrebbe chiamarsi *melancholia borealis*, e che non è la *vanitas vunitatum* dell'Ecclesiaste e dello spirito mediterraneo, ma una tristezza dell'essere, una *Lebenstragik*, la quale già si esprime nel pessimismo della *Edda*.

L'espressionismo di « Angoscia » è una delle fonti prime di molta lirica svedese moderna e modernissima. Lo stesso può dirsi,

¹ Angoscia, angoscia, mio retaggio,
piaga di mia gola,
del mio cuor grido nel mondo.
Schiama di nubi
la notte or ruvida impugna,
si ergono i boschi
e rigide alture
si nude al cielo
la oppressa volta.
Dura è ogni cosa,
irrigidita, nera e morta!
Brancolo nel chiuso oscuro,
tagliente è la roccia alle dita,
lacerò le mani in alto tese
a sangue sulle nubi i gelidi brandelli.
.....
Angoscia, angoscia, mio retaggio,
piaga di mia gola,
del mio cuor grido nel mondo.

riguardo al teatro, del primo dramma di Lagerkvist, *Himlens hemlighet*, « Il celeste segreto », che si ricollega intimamente agli stati d'animo di quel primo periodo. Il poeta vi svolge l'affanno e la disperazione di un giovane che cerca un senso alla vita e, non trovandolo, spicca il salto da questa folle sfera, che, a dire del suo creatore, « il vecchio in calotta », altro senso non ha che di girare e girare senza tregua. Questo primo dramma è significativo anche perché, in quel vecchio simbolico, offre il prototipo di quella strana e patetica figurazione antropomorfa della divinità che ricorre in altre opere dell'autore: non potendo più elevarsi con la fede all'altezza di un Dio teologico e non riuscendo a disfarsi di un « Deus ex machina », egli lo riduce alle più umili apparenze umane.

Verso il 1919 — Lagerkvist aveva allora 28 anni — si apre dapprima al poeta un periodo di più rassegnata calma, e poi di seconda e felice ispirazione lirica. Nel volume *Kaos* (1919) troviamo una sezione di liriche che s'intitolano *I stället för tro*, « In luogo di una fede ». Il poeta ha incontrato una persona che gli è cara, il suo animo si rischiara e si esprime in versi che contano fra le liriche d'amore più intime e sentite della poesia svedese moderna: ad esempio i versi famosi di *Det är vackrast, när det skymmer*, « Non mai sì bello che al calar della sera », di difficile traduzione:

Det är vackrast när det skymmer.
Alli den kärlek himlen rymmer
ligger samlad i ett dunkelt ljus
över jorden,
över markens hus.

Allt är ömhet, allt är smekt av händer.
Herren själv utplånar fjärran stränder.
Allt är nära, allt är långt ifrån.
Allt är givet
människan som lån.

Allt är mitt, och allt skall tagas från mig,
inom kort skall allting tagas från mig.
Träden, molnen, marken där jag går.
Jag skall vandra-
ensam, utan spår¹.

¹ Il calar della sera è il più bello.
L'amore tutto che il ciel contiene

Spesso il poeta, intimamente commosso, dal sentimento personale s'innalza alla visione del mistero dell'essere:

Jag vet att bortom det jag dunkelt anar
finns nya ting, mer sällsamt underbara
än de jag höll förundrad i min hand.
Jag vet. Och jag är rik som ingen.
Jag håller i min hand de gåtfullt vissa tingen,
och deras bröder vänta mig i dolda land¹.

È da notarsi come il sentimento dominante del poeta sia sempre la religiosità, laica o umanistica che dir si voglia. Vedremo poi come Lagerkvist, nella piena maturità, assuma un atteggiamento che è religioso senz'altro, anche se non in senso confessionale o chiesastico. In ciò egli è tipico e rappresentativo della sua generazione, che da posizioni iniziali scettiche, agnostiche o apertamente negatrici, arriva, per via di un umanesimo sociale, a una nuova spiritualità — o, addirittura, a un nuovo spiritualismo.

Nel secondo periodo, che s'inizia colle liriche di « *Kaos* », il genio poetico di Lagerkvist si avvia alla piena maturità. Nel 1920 pubblica il libro in prosa *Det eviga leendet*, « L'eterno sorriso », che di nuovo espone un suo tema preferito: il processo intentato a Dio, sempre per disperazione d'amore (e si ha, a questo proposito, una sottile analogia fra l'espressionista svedese e Kafka, suo contemporaneo). Qui sono i morti in rivolta che vanno in cerca di Dio per domandargli ragione della vita. Quando lo trovano non

si diffonde nella luce oscura
che sulla terra
e le case cala.
Ovunque è tenerezza, mano che carezza
Il Signore stesso nasconde i lontani lidi.
Vicina è ogni cosa e lontana.
Tutto è dono
e prestito all'uomo.
Ogni cosa è mia, e tutto mi sarà tolto,
fra poco mi sarà tolto.
Alberi, nubi, la terra dove incedo.
Me ne andrò -
solo, senza traccia.

¹ Oltre questo presentimento oscuro
son cose novelle, più mirabili e prodigiose
di quelle che sorpreso io tenni in mano.
Lo so. E son più ricco di chiunque.
Tengo in mano le cose misteriosamente certe
e altre m'attendon fraterne in invisibile regione.

è invece che un povero e vecchio legnaiuolo, che non sa dare risposta, ma che infonde alle anime gratitudine, fiducia e fratellanza: essi scoprono la bontà — l'eterno sorriso:

«De kom aldrig fram. Vägen till gud tycktes oändligt lång... Då såg de äntligen långt borta ett svagt ljus... Det var en liten lykta med dammiga glas, den kastade ett stillsamt sken omkring sig. Under den stod en gammal gubbe och sågade ved. De såg att det var gud.

Han var krokig och kort till växten, men kraftig byggd. Hans händer var grova som dens som arbetat så länge han levat med ett och detsamma och utan att vila. Hans ansikte var färat, fullt av mödor och ett saktmodigt allvar. Han märkte dem inte...

Han stod skygg och tafatt, såg inte upp. Sågen hade han ställt ifrån sig. Hans kläder var gamla och slitna, det syntes mer nu. Han strök genom sitt gråa, stripiga hår, lät armen sjunka igen. När han inte hade sitt arbete var det som om han inte vetat var han skulle göra av sina händer.

Jag är en enkel man, började han äntligen med undergiven röst...

Jag har inte menat livet som någonting märkvärdigt, fortsatte han lika undergivet som förut...

Jag har gjort så gott jag kunnat, sade han stilla, »¹

Allo stesso tema, benché il quadro sia realisticamente rappresentato, s'informa anche il dramma *Han som fick leva om sitt live*, «Colui che poté rivivere la sua vita».

Seguono nella ricca e feconda opera di Lagerkvist i due volumi di liriche *Den lyckliges väg* (1921), «La via della felicità», e *Hjärtats sänger* (1926), «I canti del cuore». Sono dedicati, in parte, ai ricordi dell'infanzia e della gioventù, in parte

¹ «Non arrivavano mai. Pareva infinitamente lungo il cammino per accedere a dio. Finalmente, allora, scorsero lontano un debole chiarore... Era una piccola lanterna con vetri polverosi, spargeva una tranquilla luce intorno. Al di sotto un vecchietto stava intento a segar la legna. Videro che era dio.

Era curvo e basso di statura, ma di forte corporatura. Le sue mani erano ruvide come quelle di chi in vita sua sempre ha fatto lo stesso lavoro e senza riposarsi. Aveva il viso rugato, improntato alle pene e a umile serietà. Non si era accorto di loro...

Stava timido e impacciato, non alzava lo sguardo. Aveva messo da parte la sega. I suoi abiti erano vecchi e sdruciti, lo si scorgeva meglio adesso. Passò la mano nei capelli grigi e stopposi, lasciandola poi cadere. Quando non si occupava al suo lavoro era come uno che non avesse saputo che farsene delle mani.

Sono un uomo semplice, disse finalmente con voce sommessa...

Non ho inteso che la vita fosse qualcosa di straordinario, continuò sommestamente come prima...

Ho fatto del mio meglio, disse quieto ».

agli accenti della fratellanza fra gli uomini di buona volontà. Vi alita un profondo, intimo senso di persone e cose, la nostalgia della pace spirituale e l'anelito all'ideale. Ad essi si aggiunse nel 1925 anche un romanzo autobiografico, *Gäst hos verkligheten*, «Ospite nel mondo», ove il poeta riprende il tema dei ricordi giovanili e ci dà interessanti particolari del suo «Werdegang» di uomo e scrittore. In questo contesto s'inserisce anche il volume di racconti allegorici *Onda sagor*, «Leggende del male», del 1924.

Nel 1927 esce il volume di saggi, *Det besegrade livet*, «Il superamento della vita», che è da annoverarsi fra le opere più significative e importanti di Lagerkvist, perché egli vi espone e propone un suo messaggio ideale — che, fino a un certo punto, è poi quello dell'idealismo svedese moderno, laico e umanistico¹. Lo spirito, *människoanden*, ci dice il poeta, combatte senza tregua la «vita», quei conati animali, cioè, che fanno anch'essi parte dell'essere umano. Lo spirito deve, tuttavia, superare o «sconfiggere» la vita, perché ogni eroismo, ogni vittoria ideale è una vittoria dello spirito sulla carne:

«Hjälten som leende går till sin död, martyren som bestiger bålet och där tycker sig närmare sitt hem, den älskande som låter sig förtäras i kärlekens eld... alla förnekar de livet för att övervinna det, för att höja sig över det. Som tonerna stiger från strängarna, så stiger det största och renaste hos människan upp ur sitt jordiska fångsel, stiger högre och högre mot sin befrielse...»².

È questa la tesi fondamentale di tutta l'opera di Pär Lagerkvist dopo il 1927. Deriva, è chiaro, da quella tradizione cristiana della quale egli, come già si è osservato, conserva i moventi e le motivazioni psicologiche, rigettandone o non potendo accettarne le credenze esplicite. Si potrebbe, forse, in quella dottrina del buono, del bene e del bello scorgere una certa contraddizione colla forma d'arte espressionistica da lui prescelta. Non è, infatti, l'espressio-

¹ In svedese il concetto *humanistisk*, «umanistico», ha preso piuttosto il senso di «umanitario» o «umano».

² «L'eroe che sorridendo va alla morte, il martire che sale sul rogo e si sente più vicino alla patria, l'innamorato che si lascia consumare dal fuoco d'amore... tutti rinnegano la vita per sorpassarla, per elevarsi al di sopra della vita. Come la musica si sprigiona dalle corde, così ciò che vi è di più grande e di più puro nell'uomo si libera dalla sua terrestre prigione e sale sempre più in alto verso la liberazione...».

nismo anche una dottrina del *memento audere semper*, una supremazia delle emozioni, come ci par dimostrato dal nesso fra l'espressionismo in arte e movimenti come il futurismo — e, più in là, il fascismo? Il dilemma fondamentale che si cela in quei rapporti e che è, poi, uno dei problemi maggiori dell'anima moderna, ci sembra proprio l'impossibilità di scindere gli atteggiamenti morali dalla loro giustificazione religiosa o metafisica: l'impossibilità, cioè, di una morale e di un umanesimo laici.

Comunque, quella tesi di Lagerkvist trova un'esemplificazione prettamente letteraria nell'importante volume di novelle *Kämpande ande*, « Lotta spirituale », del 1930, dove egli l'applica ai fatti comuni d'umili personaggi.

Con questi due volumi si conclude il secondo periodo dell'opera di Pär Lagerkvist; d'ora in poi il poeta si attingerà a campione dello spirito militante. Nel 1933 sale al potere il nazional-socialismo tedesco urtando violentemente i sentimenti e gli ideali della Svezia democratica e sociale — per tradizione storica, per indole di popolo e anche, forse, per antica avversione allo spirito prussiano, militaresco e autoritario. Lagerkvist reagisce immediatamente.

Nel 1932 pubblica il volume di liriche *Vid lägereld*, « Al bivacco », dove troviamo caratteristiche espressioni del suo atteggiamento:

Stryk grubblet från din panna
och gå i striden ut,
att våldet övermanna,
din tankes strid är slut¹.

Segue nel 1934 il libro di prosa *Il pugno*, (*Den knutna näven*), una delle opere maggiori del poeta e, insieme al già citato « Il superamento della vita », particolarmente importante per la conoscenza delle sue idee. Per la forma è un libro di viaggio, il resoconto di un soggiorno in Palestina e nell'Ellade. Per il contenuto, invece, è un pellegrinaggio spirituale alle culle della civiltà occidentale, « terre sante della civiltà ». In belle e nobili pagine

¹ Scaccia dalla fronte i pensieri
e scendi in campo
la violenza a domare,
chiusa è la battaglia del tuo pensiero.

Lagerkvist esprime la sua fiducia: « Jag tror på människan och på de segrande, befriande krafterna i det stora underbara, som vi kalla kultur », « Ho fede nell'uomo e nelle vittoriose forze liberatrici di quel grande miracolo che chiamiamo civiltà ». Di fronte alla violenza incalzante il poeta inneggia ai valori spirituali della tradizione ellenica e cristiana; la roccia dell'Acropoli gli appare simbolo di luce, di libertà e d'umanità. « Il pugno » di Pär Lagerkvist ebbe profonda e larga eco e potrebbe chiamarsi « la preghiera sull'Acropoli » dell'idealismo svedese.

Le opere del terzo periodo del poeta sono dedicate, quasi tutte, a questi temi. Noteremo il racconto *Bödeln*, 1933, « Il boia », i drammi *Mannen utan själ*, 1936, « L'uomo senza anima », e *Seger i mörker*, 1939, « Vittoria oscura », e il volume di novelle *I den tiden*, 1935, « In quei tempi ». L'argomento di « Il boia » servì poi a Lagerkvist per il tanto discusso e ammirato dramma omonimo, dove egli fonde in un insieme di grande efficacia la tecnica del teatro espressionista e il suo messaggio spirituale: chi, come critico teatrale, assistette nel 1934 alla prima di « Il boia » al Vasateatern di Stoccolma ricorda ancora la profonda impressione destata da quelle scene simboliche e realistiche insieme. Fra i volumi di liriche di quegli anni citeremo ancora *Genius* del 1937, nonché *Sång och strid*, « Canti e battaglie », del 1940; essi non aggiungono, oramai, elementi nuovi alla figura del poeta, ma offrono altre variazioni dei suoi temi preferiti — di una forma, spesso, magistrale.

Ci rimane da dire di due importantissime opere di prosa del Nostro. Nella prima, il celebre romanzo *Dvärgen*, « Il nano », del 1944, Lagerkvist, nel quadro, magnificamente descritto, della corte di un principe del Rinascimento italiano impersona e simbolizza la sua concezione del male nella figura malefica e demonica del nano di corte; è probabilmente il miglior libro di prosa del poeta e basterebbe ad illustrarlo. Nel secondo, il romanzo *Barabbas*, « Barabba », del 1950, egli cerca di precisare la sua posizione in materia di fede riuscendo a una dimostrazione non di scetticismo né d'incredulità — ma della dolente incapacità di credere. Barabba, il ladrone che conobbe Cristo, non è solo il poeta stesso, è anche l'uomo moderno. Il libro, tradotto anche in italiano, presenta, dunque, un interesse non comune, se pure limitato alle concezioni particolari dell'autore.

Un messaggio essenziale Lagerkvist ci offre in una nota lirica, *Att livets varma källor icke glömma*, « Per non obliare le calde fonti della vita », nel citato volume *Genius*:

På jorden väldigast är icke svärden,
varmt, mjukt är vad som starkast är i världen.
En famn, ett sköte, hjärtats dunkla bo.
Fylld av sin värme är den djupa anden,
varm är den stilla, slitna modershanden,
är allt, som kommer livets frö att gro¹.

Ancora più esplicito è, forse, il poeta quando, nel discorso commemorativo del primo centenario della morte di Esaias Tegné, tenuto all'Accademia di Svezia nel 1946, ci dice: « Anche ai tempi nostri il bene manifesta la sua presenza in molte forme. Non è sparito dal nostro mondo e non ne è mai stato assente. Se anche siamo stati testimoni di una tremenda espansione del male abbiamo tuttavia potuto constatare quanto sia vieto il suo egoismo, quanto sia intimamente impotente, grottescamente contraffatto e sterile. Non è il pugno di ferro del male che semina il seme della vita ».

Nel 1951 il Premio Nobel per la letteratura veniva a coronare l'indefessa opera dell'idealista militante, dello scrittore mirabile e del geniale poeta. Già da tempo egli sedeva nell'Accademia di Svezia come uno dei suoi membri più autorevoli: Pär Lagerkvist vi rappresenta infatti non solo quell'umanesimo, quella sincera ricerca del bene e del vero, che tanta parte ha nello spirito della Svezia moderna, ma, con il suo idealismo, anche la bellezza di una fede ritrovata, come nelle bellissime strofe di « Canti e battaglie »:

O soluppgång i evigheten,
o morgon över stjärnehav,
o dag varom I intet veten
som tron blott på en jordisk grav.

Vad är vårt liv, den korta stunden,
mot livet som vår själ tillhör,

¹ Più forte al mondo non è la spada,
tiepide, tenere son le cose più forti al mondo.
Due braccia, un seno, del cuore il nido oscuro.
Di calore colmo è lo spirito profondo,
calda è la cheta, consunta mano della madre,
nel caldo solo germoglia il seme della vita.

ur tiden löses den obunden
och med sin vinge himlen rör.

Du stjärnedag, den stunden randas
då jag för första gång dig ser,
med evighetens ljus jag blandas,
som sig för mig som morgon ter¹.

Traspare in questi versi, oltre e sopra la mistica aspettativa personale, quella religiosità, intuitiva se non intellettuale, che appare elemento inscindibile dell'anima nazionale, e che sempre, in forme diverse, si ritrova alla base dell'idealismo democratico, umanitario e laico. Esaltando il retaggio spirituale delle « terre sante della civiltà », l'Acropoli e il Golgota, Pär Lagerkvist esprime, dunque, una profonda verità, che sorpassa le concezioni meramente personali. È, infatti, la stessa che i classici della letteratura svedese trovavano nel platonismo o nel neo-platonismo. Appare, così, un altro risultato del « Bildungsweg » nazionale: introdotto e educato alla coltura il popolo ritrova, per esperienza personale, quelle stesse verità che una volta potevano sembrare invenzione e prerogative delle classi privilegiate — mentre sono, invece, beni comuni.

* * *

Sin dall'epoca dei Vichinghi la Svezia, aperta su due mari, fu sempre una nazione di navigatori e di marinai; lo svedese, « the swede », è una figura-tipo della letteratura marinaresca di Melville, Conrad o Jack London — incontrandosi, non meno spesso, sui sette mari col « Nostromo » delle coste tirreniche.

Alla base delle avventure marinaresche dello svedese si trova quella nostalgia dello spazio o della distanza, che nell'anima nor-

¹ O levar del sole nell'eterno,
o mattinata nel sidereo mare,
o meriggio di cui niente Voi sapete
che sol credete alla terrena tomba.
Che è di nostra vita l'ora breve
inverso la vita all'anima promessa,
dal temporal soggiorno essa si libera
e tocca il ciel dell'ala sua.
Giorno stellare, l'ora viene
quando la prima volta io ti vedo,
nell'eterna luce io mi sciolgo
e per me mattina appare.

dica fa da contropeso o da contrasto all'altro sentimento, non meno elementare, di *hemlängtan*, la nostalgia del focolare, del paese. Sono esperienze, anche queste, che, come abbiamo prospettato nella nostra introduzione, dovettero attendere l'epoca moderna per trovare espressioni veramente ampie e personali nella letteratura. Inoltre (ed è utile notarlo) esse appaiono proprie di un carattere personale e letterario assai diverso di quello che abbiamo conosciuto nell'opera di Pär Lagerkvist: il carattere realistico-romantico, meno portato all'intimismo, alle introspezioni morali e liriche, che all'esperienza del mondo e alle conseguenti riflessioni. Sarebbe, per tentare un paragone, forse un po' ardito, di psicologia letteraria comparata, la stessa differenza che corre fra Carlo Linneo, (1707-1778), l'acutissimo osservatore della natura e dell'uomo, e il suo contemporaneo, il visionario e ragionatore Emanuel Swedenborg (1688-1772). Sono questi, l'uno non meno dell'altro, caratteri spiccatamente svedesi: più comune, forse, il primo.

Il mare, dunque, come esperienza vissuta e personale, con la mentalità e gli atteggiamenti che vi sono implicati, non era, certo, estraneo alla letteratura; fra quelli che lo esaltarono possiamo, senza ricorrere ai classici, citare il noto prosatore Sigfrid Siwertz (n. 1882), il grande lirico Dan Andersson (1888-1920) e il popolarissimo autore di canzoni marinare Evert Taube. Ma il mare come mestiere e scoperta di nuovi orizzonti verso il 1930 era ancora una novità. E tale si presentava in letteratura nel 1929 un volume di liriche, *Spökskepp*, «Nave fantasma». L'autore era il giovane venticinquenne Harry Martinson, marittimo di mestiere.

Martinson era nato nel 1904 a Jämshög, nella provincia costiera di Blekinge, sul Baltico meridionale, regione nota per la sua popolazione marinara e di pescatori. Il padre, che era stato capitano marittimo, morì quando il figlio aveva solo sei anni, mentre la madre emigrò in America lasciando i figli orfani all'assistenza sociale del loro comune. L'infanzia e la prima gioventù di Martinson furono, come facilmente s'intende, duri e difficili, com'egli racconta nei suoi romanzi autobiografici. A sedici anni il giovane prese la fuga imbarcandosi come marinaio. Per otto anni navigò tutti i mari e visitò i porti del mondo finché una tubercolosi incipiente lo costrinse ad abbandonare il mestiere. Aveva raccolto larga e ricca messe d'esperienze e d'impressioni che dovevano servirgli felicemente in letteratura.

Dedicandosi alle lettere Harry Martinson aderì, da principio, a quel gruppo di giovani poeti e scrittori coetanei che si nominava dei «Cinque giovani», *De fem unga*. Fortemente influenzati dai modernisti inglesi e americani e, particolarmente, dai contemporanei finlandesi di lingua svedese, essi predicavano il vangelo della vita vissuta, dell'esperienza immediata e di un «primitivismo» alla D. H. Lawrence, anche nel senso erotico. Primo esponente del gruppo era il noto scrittore e poeta Artur Lundkvist (n. 1906), modernista radicale e benemerito traduttore di letteratura contemporanea.

Le prime liriche di Martinson nella «Nave fantasma» non ebbero larga eco presso il pubblico; non erano che spunti e saggi della sua originalissima vena. Si affermò, invece, col seguente volume di poesie, *Nomad*, «Nomade», del 1931, dal titolo caratteristico e pienamente calzante alla sua personalità lirica. In accenti liberi, arditi e moderni egli ci fa parte della vita del mare, come nel poema originale e melodioso *Sjöman talar till kapduvor*, «Il marinaio discorre con le colombe del Capo» (di Buona Speranza, n. b.):

Duva Columba - columba kap!
duvor i vita skyar;
stoft av monsuner från Saipang och Yap
segla kring kaffernas byar.
Kapduvor två, kapduvor tre,
kapduvor för och akter;
komna att slutas till Goda hopps
ändlösa albatrossjakter.

.....
Duva. Columba - columba kap!
stanna i taffelbergsstaden!
Gläds att du icke föddes att gå
ostasiatiska traden!
Havet är stort, evigt och stort-
traderna äro blott linjer
dragna för bröds skull från granarnas land
till sydhavens palmer och pinjer¹.

1

Colomba - colomba del Capo!
colombe in bianche nubi;
pulviscolo di monsoni dal Saipang al Yap
vola sui villaggi dei cafferi.
Colombe due, colombe tre.
colombe a prua e poppa;

Nel 1932 e nel 1933 seguirono, rispettivamente, i due volumi di prose *Resor utan mål*, « Viaggi senza scopo », e *Kap Farväl*, che, accolti con eccezionale entusiasmo dalla critica e dal pubblico, diedero prova definitiva e manifesta del non comune ingegno letterario dell'ex-marinaio Martinson. Nell'ambiente qualche volta un po' chiuso, un po' isolato, della vita letteraria svedese, tendente o a un formalismo classicheggiante o a un lirismo privato, queste prose, modernamente ardite, aprivano largamente la porta alla vita del mondo. Vi si sentiva la brezza oceanica, il profumo di lontane rive esotiche, il brulichio dei porti, ma anche la dura pena del marittimo, il fuochista nudo alla cintola, gli equipaggi ai turni e in bordata: la fratellanza universale di genti e cose. Martinson apriva il mondo a quelli di casa: è il rappresentante e il presentatore dell'universo mondo vivente nella letteratura svedese moderna. Corrispondeva in fondo a quel desiderio, a quel bisogno di un senso nuovo e più largo della vita che già si nota verso il 1930 e che spingeva il gruppo letterario « Dei cinque giovani » verso il primitivismo e il vitalismo, e entusiasmava per la nuova architettura del « Bauhaus » e del Corbusier i giovani architetti che ordinarono l'Esposizione di Stoccolma di quell'anno: primo trionfo del « funzionalismo ». Martinson era, dunque, salutato come innovatore: ed innovatore era anche nella lingua, che arricchiva di nuove parole ed espressioni.

Il messaggio ideale di Martinson in questo primo periodo si concretizza nell'esaltazione del movimento, del dinamismo dell'esistenza: non era solo un ex-marinaio, era anche un filosofo degli orizzonti marini. Il desiderio di viaggiare, egli ci dice, è intimo anelito dell'umanità; l'uomo dovrà diventare un viandante, un nomade, il movimento allargherà i suoi orizzonti, gli impedirà di rattrappirsi e disseccarsi, creerà la comprensione e la fratellanza

venute a unirsi al Capo della speranza
al volo infinito degli albatros.

Colomba - colomba del Capo!
non lasciar la città del tavoliere!
Sii contenta che nata non fosti a fare
la linea dell'Estremo Oriente!
Il mare è grande, eterno e grande,
le linee non sono che righe
che dagli abeti il lido trasse la pena del pan quotidiano
alle palme ai pini dei mari del sud.

fra le nazioni. « Vårt ideal skulle vara icke stiltjen, som kan göra själva havet till ett kärr; och inte orkanen, men den stora, starka passaden, väldig, full av lust, frisk och levande: en evig och ständig vädring »: « Il nostro ideale non deve essere la bonaccia che trasforma perfino il mare in un pantano, e non deve essere neanche l'uragano, ma il forte, potente aliseo, un gigante colmo di gioia, frescura e vita: un eterno e sempre nuovo cambiamento d'aria ».

In un secondo tempo Martinson, come altri autori svedesi contemporanei usciti dal popolo, sente il bisogno di render conto della sua vita e pubblica i due volumi autobiografici, *Nässlorna blomma*, « Fiorisce l'ortica », del 1935, e *Vägen ut*, « La via d'uscita », del 1936. Sono fra le prose migliori dell'autore, particolarmente il primo; mettono in luce il suo carattere e danno descrizioni interessanti della vita popolare svedese dell'epoca.

Martinson si dedica in seguito a quelle meditazioni sulla natura che sono insite nel suo carattere e pubblica i tre volumi: *Svärmare och harkrank*, 1937, « Farfalla e zanzara », *Midsommar-dalen*, 1938, « La valle della mezza estate », e *Det enkla och det svåra*, 1939, « Il semplice e il difficile ». In quei volumi dà prova di un finissimo spirito d'osservazione e di riflessioni filosofiche che, come si è detto, richiamano alla mente la personalità di Linneo, lo scopritore geniale della natura svedese. È interessante notare, poi, che il modernista e universalista Martinson si atteggia anche a severo critico della vita moderna, in quanto ha di meccanico, d'artificiale e di sterile.

Come altri scrittori e poeti svedesi, che vollero dare il loro aiuto fraterno alla Finlandia democratica, anche Martinson partì volontario nella guerra invernale del 1939-40; nel libro che ne trasse, *Verklighet till döds*, 1940, « Realtà a morte », cerca di giustificare a sé stesso e agli altri il significato di quegli avvenimenti. Non è, ci dice, la civiltà moderna che vuole difendere, è invece la Svezia dei poveri, quella Svezia che ha per simbolo il fiore delicato della linnea, quella Svezia della leggenda che è fuori del tempo e della realtà. Anche Harry Martinson, dunque, entra nella grande tradizione dell'idealismo svedese — se anche è un idealismo tutto *sui generis*, assolutamente personale e indirizzato più alla natura che all'uomo.

Ai libri di prosa precedenti si ricollega infine, nel 1948, il

grande romanzo *Vägen till Klockrike*, « La strada di Klockrike », dove Martinson, nella figura del vagabondo ed ex-sigaraio Bolle, spodestato dall'industria moderna, crea un nuovo tipo letterario, che presenta tanti lati cari all'autore stesso. L'uomo della strada, Bolle, è il viandante, l'uomo libero, che preferisce il bosco, il cielo, il campo fiorito alla vita civile ordinata — e sceglie la povertà quale compagna di vita. Ma quel vagabondo poetico e idealista non è solo Martinson, egli rappresenta anche una non trascurabile reazione dello svedese alle limitazioni di una vita supercivile.

Come poeta Martinson taceva ormai da quasi dieci anni, quando nel 1945 pubblicò il volume *Passad*, « l'Aliseo », che contiene liriche di grande interesse, se anche per la forma e il contenuto d'accesso spesso difficile. Ma non era che il preludio a un vero e grandioso rinnovamento della sua ispirazione poetica. Nel 1953 pubblicò le liriche di *Cicada* che sono d'eccezionale interesse, anche dal punto di vista dell'intera letteratura europea, perché, sotto il titolo *Sången om Doris och Mima*, « Il canto di Doris e Mima », esse rappresentano forse il primo tentativo di un poeta moderno di notevole importanza di trarre ispirazione poetica e filosofica da un soggetto di fantascienza.

Di significato anche maggiore è il recentissimo *Aniara* del 1956, il poema epico della nave spaziale, nella quale fuggono gli ultimi umani dalla terra devastata e distrutta. Nell'atmosfera di questi tempi *Aniara* è stato accolto con vivo interesse dal pubblico e dalla critica.

Nel 1949 Harry Martinson, fra unanimi consensi, veniva chiamato a membro della Accademia di Svezia. L'ex-marinaio e autodidatta, che diventò uno dei primi scrittori e poeti della Svezia e membro del suo più alto consesso letterario, è il simbolo vivente di quell'avvento del popolo alla cultura che abbiamo indicato come il fatto più importante dell'epoca moderna in Svezia. Le posizioni personali raggiunte da Martinson nelle sue opere sono, infatti, una nuova prova che i valori ideali della cultura e, a fortiori, della letteratura, non sono, come già si è accennato, patrimonio esclusivo di nessuna classe e di nessun ceto ma beni universali di chiunque abbia il desiderio e la volontà di raggiungerli. Questo è anche, nella nostra modesta opinione, l'insegnamento della letteratura svedese moderna.

EDOARDO R. GUMMERUS

BIBLIOGRAFIA

Le seguenti indicazioni sommarie non si riferiscono, salvo qualche eccezione, a monografie di singoli autori, ma solo a opere di carattere generale; l'interessato troverà una bibliografia completa particolarmente in Schück-Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*. Bd. VIII. *Fyra decennier av nittonhundratalet* (E. Hj. Linder) e *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, I-IV.

- Hj. Alving-G. Hasselberg, *Svensk Litteraturhistoria*, Stockholm 1957.
Ansikten, Stockholm 1932.
Åsikter. Arton författare om sina verk, Stockholm 1945.
 G. Axberger, *Orientering i nyare svensk*, Stockholm 1955.
 G. Fredén, *Pär Lagerkvist*, Stockholm 1934.
 G. Hasselberg, *Svensk nittonhundratalslitteratur*, Stockholm 1945.
 A. Henriques, *Svensk litteratur efter 1900*, Stockholm 1945.
 I. Holm-M. von Platen, *La Littérature suédoise*, Stockholm 1957.
 K. Jaensson, *Nio moderna svenska prosaförfattare*, Stockholm 1941.
Lyrisk tidspegel, Stockholm 1947.
 R. Oldberg, *Nutidsförfattare*, Stockholm 1949.
Poeter om poesi, Stockholm 1947.
 H. Sallnäs-S. Björck, *Svensk litteratur. 1900-talet*, Stockholm 1951.
 Schück-Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*. Bd. VIII. *Fyra decennier av nittonhundratalet* (E. Hj. Linder).
 S. Stolpe, *Kämpande dikt*, Stockholm 1938.
Svenskt författarlexikon 1900-1940, Stockholm 1942.
Vem skrev vad, Stockholm 1948.
 N. Ålenius, *Studier i trettioalets svenska tidsdikt*. I-II, Stockholm 1943.

RECENSIONI

Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, tradotto da Anita Rho, Torino, Vol. I 1957, vol. II 1958.

Questi bellissimi volumi colmano finalmente una lacuna, mettendo anche il lettore italiano in condizione di apprezzare un autore che, morto quasi ignorato, è stato nell'ultimo decennio riconosciuto dalla critica mondiale come uno dei più profondi interpreti del nostro tempo. All'«Uomo senza qualità» Musil ha dedicato praticamente tutta la sua vita, senza peraltro portare a termine quest'opera monumentale in cui confluiscono non soltanto le vicende biografiche dell'autore e la realtà politica e morale dell'agonizzante impero austro-ungarico, ma soprattutto, filtrati dalla disincantata e tuttavia non cinica saggezza dell'artista, i movimenti spirituali confusi e contraddittori degli esponenti di una cultura che non ha ormai più fede né in sé, né nell'idea stessa di cultura. È un mondo di «qualità senza uomini», intento a mascherare, sotto uno sfoggio di energia e di frenetica attività, il vuoto ideale su cui è fondato, e preoccupato essenzialmente di conservare un livello medio di vita, moderando ogni idea con una contro-idea, ogni progresso con un regresso, ogni forza con una debolezza. A questa esasperante ambiguità spirituale (che Ulrich, il protagonista, definisce «il destino

della sua generazione») ognuno cerca di reagire a suo modo e ogni personaggio del libro incarna un differente tentativo d'evasione e di riscatto: nell'individualismo sfrenato e nel militarismo, nell'ethos sociale e nella mistica guerriera, nell'idea e nel potere. E come nessuna di queste soluzioni può arrestare il disfacimento in atto, due soli rifugi si offrono alla generazione che alla vigilia di Serajevo toccava i trent'anni: la sessualità e la guerra. Con una implacabilità mitigata solo dall'umorismo, tutti i singoli destini si incrociano per un momento nel fuggevole oblio dell'atto amoroso e tutte le fila del libro convergono verso la guerra, speranza di un più lungo oblio e tentativo di fuga da una pace che pesa.

La splendida traduzione italiana di Anita Rho non tocca questa fase conclusiva (che per altro lo autore non giunge a esporre compiutamente), ma la lascia intuire, arrestandosi, per il momento, alla seconda parte del testo tedesco. Dei due volumi, il secondo è certamente il più discutibile, non tanto per il singolare rapporto dell'eroe con la sorella, quanto per il decisivo prevalere del monologo interiore che, pur senza disperdersi in una completa libertà di associazioni, spezza tuttavia il filo del discorso e ingenera alla lunga, no-

nostante la finezza del pensiero e la profondità dell'analisi psicologica, un vago senso di fastidio e di noia. Ben più viva e armonica è invece la prima parte del libro, quella che più agevolmente può definirsi «romanzo», perchè in essa perfettamente si equilibrano il racconto e la meditazione, la vena epica e quella saggistica, così che le lunghe digressioni assolvono il compito di ampliare, senza soffocarla, la vicenda narrata.

Rivive così, evocata con amore e con superiore umorismo, riconosciuta con la mente e col cuore, la stagione politica e mondana della Vienna 1913-14, così vicina e, diremmo, matura per la catastrofe e così commoventemente ignara di essa. Nel salotto di una bella assestata di intellettualismo, si muovono i prototipi di questa morente società, che è austriaca solo perchè l'Austria, cuore d'Europa e punto d'incontro tra Oriente e Occidente, è il Paese dove per primo e più chiaramente si delineano i sintomi dello sfacelo, ma in verità è europea e universale, non oggetto di semplice ricostruzione storica ma espressione di una realtà spirituale che l'arte veramente somma dello scrittore riveste di validità eterna.

A. M. DELL'A.

Italo Maione, *Rainer Maria Rilke*, Napoli 1958.

Una conferenza tenuta lo scorso inverno all'Università di Napoli ha offerto al prof. Maione lo spunto per un saggio su Rilke, seguito dalla traduzione di alcune liriche. Del poeta di Praga l'A. si era già occupato nel precedente «Trittico neo-

romantico» (insieme a George e Hofmannsthal); ma mentre in quello offriva una visione d'insieme della biografia e della produzione poetica di Rilke, in quest'ultimo libro pone invece essenzialmente in luce le principali tappe del suo itinerario spirituale. Cinquanta pagine sono, ovviamente, troppo poche per affrontare i complessi problemi rappresentati da alcune particolari concezioni rilkeane (Dio, la morte, l'amore, l'angelo); tuttavia, nei limiti concessi dallo spazio, il Maione non trascura di accennare almeno ai temi essenziali proposti all'indagine critica. Quanto alle poesie tradotte, esse sono attinte a tutti i cicli, ma prevalgono quelle del primo periodo, nelle quali il Maione riconosce un'arte più schietta e ricca, non ancora «scarnificata» dal pensiero né complicata dall'ermetismo. Naturalmente, l'impresa sempre ardua di volgere in altra lingua un componimento lirico si fa doppiamente difficile nel caso di un poeta come Rilke, che non solo dispone di un vocabolario prestigioso e personalissimo e valorizza fino all'impensabile le risorse musicali della lingua tedesca, ma che anche condensa in audaci costrutti lessicali un pensiero spesso profondo, sempre difficile da penetrare. Accade dunque che, riportate in italiano, quelle espressioni pregnanti si distendano in lunghe proposizioni relative, nelle quali va irrimediabilmente perduta ogni magia poetica. A questo destino non sfuggono, almeno in parte, alcune delle presenti traduzioni, mentre encomiabile è, in tutte, la fedeltà al testo originario.

A. M. DELL'A.

G. Necco, *Storia della letteratura tedesca*, Milano, 1957.

La «storia della letteratura tedesca» di G. Necco sarà salutata con soddisfazione da quegli insegnanti e studenti che erano finora costretti a far capo alle trattazioni molto sintetiche del Bottacchiari e dell'Amoretti o al sommario del Santoli: quella diversamente pregevole del Grünanger è limitata, per ora, al Medioevo. Da questo punto di vista l'opera del Necco è ben meritoria, essendo non solo ampia e ricca di nomi e di date, ma anche fatta per rispondere, forse più che al bisogno di un testo di consultazione e di lettura, ad esigenze anzitutto didattiche. Lo dimostrano la suddivisione della materia in precisi periodi e correnti (nonostante le «debite riserve» cui l'A. accenna a pag. 537), l'ampio sunto delle opere citate, una certa tendenza a schematizzare, ecc.

Come spesso accade in lavori di questa ampiezza, non tutte le parti appaiono trattate con criteri omogenei. Ci sembra ad esempio che il M. E., ed in particolare Hartmann von Aue e Gottfried von Strassburg, che occupano in due tre pagine, siano troppo sacrificati. La sproporzione fra la prima parte, dalle origini alla Riforma, ed il resto salta senz'altro agli occhi, a tutto vantaggio dell'epoca contemporanea, cui vanno palesamente le simpatie ed un più spiccato interesse dell'A. Solo questa simpatia può spiegare per esempio la citazione del romanzo «08-15», che, nonostante il grande successo di cassetta e la riduzione cinematografica, non si eleva di certo dal

piano di un brillante «reportage». È chiaro poi che l'A. diffida di quella pur ampia parte della letteratura tedesca che tende a farsi costruzione ideale o ricerca religiosa, rifiutando «l'alone metafisico, il brivido del mistero, l'ombracolo del simbolo, le abissali introspezioni, le paurose esplorazioni del subcosciente» (pag. 709). Ciò può spiegare la fondamentale incomprendimento per Hölderlin («i farruginosi ed involuti carmi», pag. 399) e per Kafka, la visione unilaterale di poeti come Rilke («forzato rimuginio» sarebbero le «Duineser Elegien», pag. 609) e Hofmannsthal, la surricordata schematizzazione di alcuni movimenti, come il *Biedermeier* (pag. 435), ecc. Né manca di destare un certo stupore il fatto che Hölderlin occupi quattro pagine e Mann ventuno.

Quanto a Hölderlin, non riesce facile spiegarsi la interpretazione data (a pag. 399) della così bella e viva lirica «Die Eichbäume» (giacché ad essa riteniamo debba riferirsi il titolo «Die Eichen», come nel testo). Essa è vista come una evasione del poeta «nella mite e tranquilla natura», dalla quale egli poi torna al consorzio umano, «pur sospirando il soggiorno» fra le «mansuete querce, chiuse nella felice innocenza del loro stato di natura». Ed invero chi legga la lirica vede il poeta evadere, se si vuole, ma «aus den Gärten», dove la natura vive «geduldig und häuslich», verso le querce: «Söhne des Berges», «ein Volk von Titanen in der zahmeren Welt» (tutt'altro quindi che «mansuete»), apostrofate poi con le espressioni così energiche: «Eine Welt ist jeder von euch; wie die Sterne des

Himmels / lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen»; ed ancora: «ihr ergreift, wie der Adler die Beute, / mit gewaltigem Arme den Raum, und gegen die Wolken / ist euch, heiter und gross, die sonnige Krone gerichtet». Come si vede — e del resto tutta la visione holderliniana della natura lo conferma — si è ben lontani da una ricerca di pace nella «mite e tranquilla natura» e tra le querce «mansuete, chiuse nella felice innocenza del loro stato di natura».

Dobbiamo anche rilevare che il titolo della corrispondenza di Carlotta Hildebrand-Diede con W. von Humboldt è: *Briefe an eine Freundin, non an seine Freundin*, come nel testo, così anche tradotto in parentesi. Il titolo della commedia del Picard, tradotta dallo Schiller, *Der Neffe als Onkel* è presentato come: *Il nipote come zio*. Ora, per dirla con Lutero («Sendbrief vom Dolmetschen»): quale italiano direbbe così, e non piuttosto: «Il nipote zio»? E lo stesso può dirsi del: «Siate abbracciati», nel celebre inno schilleriano *An die Freude*. «Alita», per «abita» è naturalmente una svista tipografica. Ma in correzioni e sviste non troppo rare sono qua e là. Così per *Die Gloria Hosen: I pantaloni del Gloria* di E. v. Wolzogen (non *di seta gloria* come è nel testo). Si tratta di un paio di pantaloni ritagliati da una tovaglia d'altare, sulla quale era stato ricamato un: *Gloria in excelsis Deo*. Come per la lirica *Die Eichen o Die Eichbäume* ci resta il dubbio che anche qui l'A. abbia inteso riferirsi ad altra e diversa opera. Il che è forse dovuto alla difficoltà di rivedere un lavoro di tal mole.

La chiamata del Nietzsche a Basilea poi precedette (15 febbraio 1869) e non seguì il dottorato (24 marzo). Ed infine un ultimo rilievo, che va in generale alle traduzioni del passo di Walter (pag. 66): «là, dov'era il giaciglio di noi due potete trovare graziosamente spezzati l'erba e i fiori» (un'altra traduzione ha: «graziosamente malconci»); in cui, a parte una tal quale contraddizione, si introduce un sapore malizioso, che non crediamo sia nelle intenzioni del poeta. Quando poi Eleonora d'Este, nel «Tasso» goethiano, dice: «Vattene!», tale espressione non sembra in verità adatta alla persona ed alla situazione, e nemmeno il «tu». Il testo è: «Hinweg», in cui c'è coincisione e dignità. Forse meglio: *Via!* (v. *Hinweg* von mir, Satan!)

Da qualche rilievo bibliografico prescindiamo. Ripetiamo che le osservazioni qui fatte per debito di recensione e nell'interesse di collaborare non diminuiscono il pregio del ponderoso e meritorio lavoro dell'illustre docente.

A. M. DELL'A., N.d.R.

N. Accolti Gil Vitale, *La giovinezza di Hamann*, Varese 1957

Alla fine dell'introduzione (p. LXIII), che propriamente è una disamina critica della bibliografia sul Mago del Nord, l'A. avverte la possibilità che tale *excursus* bibliografico appaia «sproporzionato» rispetto ai limiti cronologici in cui è tenuto il saggio hamanniano, che non supera l'anno 1759 (ventinovesimo di Hamann). Ma vorrei subito assicurarli che, almeno per quel che vedo, la Introduzione non solo non crea sproporzioni e sbilanci

si anzi assicura all'interpretazione della prima formazione spirituale del Mago del Nord una piattaforma che, specie dal punto di vista del metodo, appare esemplare. Non vedo infatti come si sarebbe potuto affrontare il riesame critico di un tema complesso come quello offerto dalla personalità hamanniana senza muovere da uno studio attento dei molti problemi che la ricerca, particolarmente da Unger in poi, ha sollevato così nei riguardi dell'uomo come del pensiero e dello influsso esercitato sui posteri. Si tratta di una problematica eccezionalmente ampia e varia, che in realtà, più che sfaccettare ulteriormente la prismatica spiritualità di Hamann, propone in sempre nuovi aspetti la sua inesauribile attualità. E di questa attualità è buona prova l'edizione critica degli *opera omnia* del Mago che il Nadler, dopo lungo e arduo lavoro, ha recentemente pubblicato in cinque volumi (1939-53); edizione che, pur non esente da mende e quindi da critiche (si vedano ad esempio le recensioni di J. Fränkel, J. Körner, W. Boehlich: quest'ultima — in «Euphorion», 50, 1956, pp. 341-356 — si dovrebbe piuttosto chiamare una stroncatura), non mancherà di imprimere ulteriore impulso all'interesse per gli scritti hamanniani. Il lavoro dell'Accolti non pretende di affrontare il problema del pensiero religioso-filosofico e estetico del Mago, ma solo di esaminare il suo processo formativo fino alla soglia della maturità: ossia prima e dopo la conversione, compresa la prima vera sua opera, *I memorabili di Socrate*. E tale esame egli conduce con attenta adesione sia alle caratteristiche psicologiche di Hamann

e ai dati biografici che al movimento generale delle idee del tempo. Ne risulta un profilo più netto e preciso del Mago (si vedano ad esempio le pp. 52-4), un suo più sicuro sviluppo verso le forme che saranno caratteristiche della maturità: gli angoli oscuri, le zone d'ombra appaiono pressoché eliminati. E l'Accolti (cui non manca il merito di un dosato rapporto tra dati e giudizi) ci mostra il nascere e il fieri così del mondo teorico che dei mezzi espressivi, ossia del famoso stile, di Hamann: e ciò in un discorso svelto e arioso che non s'impaluda neppure dove la ricerca necessariamente si attarda in interpretazioni difficili, come quella del concetto di «fede», ossia del tipico sensualismo fideistico hamanniano. E la raggiunta conclusione ci pare sia quella buona: il Mago rappresenta un sentimento nuovo della vita e della realtà, ossia un rinnovamento dell'uomo prima e più che della cultura. Questa è la sua vera forza, il suo significato storico.

Vorrei tuttavia rilevare che, proprio in questo contesto, l'Accolti non ha forse sufficientemente toccato dei rapporti tra Hamann e Young, e non solo con l'Young delle *Conjectures on the original Composition* (la cui eco fu in generale vastissima in Germania: una prima traduzione apparve già nel 1760), ma anche dei *Night Thoughts*: ossia dell'influsso che, proprio come nuovo sentimento di vita, il poeta inglese esercitò sul giovane tedesco quando questi trovava ancora a Londra, nel periodo più critico, e anche più importante, della sua formazione: quello della conversione. Le differenze

concettuali dei due uomini più significativi del preromanticismo europeo, differenze sulle quali l'Unger insiste più del necessario, non dicono nulla, o poco: va da sé che Hamann non poteva riflettere l'identico mondo spirituale di Young. Ma quello che conta è la nascita di quel nuovo sentimento (e dicesi «sentimento» e non «concetto») della realtà che Young indubbiamente possedette e in parte comunicò a Hamann nel momento tragicamente fallimentare della sua vita: la rovinosa esperienza londinese, che per lui significò la morte del vecchio Adamo e la nascita del nuovo. È qui che il problema si pone e che andrebbe esattamente studiato: il «metaschematismo» hamanniano nella personalità di Socrate, forse la stessa origine della sua missione socratica, affondano qui le loro radici. Se infatti lo *slogan* che rese famoso il Mago fu la celebre frase dell'*Aesthetica in nuce*: «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts», la sua intuizione genialmente rivoluzionaria è contenuta piuttosto nelle parole dei *Memorabili*: «Die Unwissenheit des Sokrates war Empfindung» E «Empfindung» significa più che uno stato d'animo o un *Erlebnis*, l'intero mondo dell'irrazionale, sentimento e sensi e passioni, ossia i veri elementi costitutivi dell'uomo (s'intende dell'uomo nuovo, «socratico»), a differenza del razionalismo falso e ingannevole degli scettici. Per cui l'ignoranza socratica postula nettamente il rifiuto di quel vuoto dell'anima che è la dottrina razionalistica e l'avvento di un nuovo contenuto spirituale che, rappresentato dal sentimento, ricostituisce l'uomo non

solo nell'unità fondamentale di forze psichiche e sensuali ma anche nella rete dei naturali rapporti con il mondo fisico e storico e metafisico. In questa vivente unità di rapporti consiste infatti la nuova armonia della *Weltanschauung* hamanniana, ben diversa da quella di Leibniz e degli illuministi, e la visione di una nuova antropologia, che significa la scoperta e l'affermazione dell'individualità umana.

S. L.

Italo Maione, *Dall'Espressionismo al Neorealismo tedesco*, Napoli (s. d. ma 1957).

Questo volume, che vuol fare da ponte tra la precedente *Germania espressionista* e la *Germania neorealista* ancora in gestazione (v. nota a p. 331), continua la serie degli incontri del Maione con i personaggi più significativi della letteratura tedesca contemporanea. Precede un saggio sull'età, la cui travagliata temperie non riesce, con il superamento del precedente clima espressionistico, a risolvere nel neorealismo i suoi tormentosi problemi: «Se l'espressione cristallizzò in un'accensione eccessiva, di maniera, un'amplificazione rettorica che era l'esperazione di uno stato d'animo in origine sinceramente vissuto nei suoi giusti termini e schematizzò il mostruoso che divenne un mito convenzionale perché generico di quell'epoca — il neorealismo, spegnendo quell'accensione, arrivò all'opposto mito di una realtà oggettiva, oggettivamente figurata; e finì anch'esso, come l'espressionismo, nella convenzione» (p. 33). Perciò i poeti che rappresentano ed esprimono siffatta temperie giungono spesso, nel vano

tentativo di attingere un chiarimento interiore non meno che la verità dell'arte, a risultati abnormi, negativi (ma da costoro escluderei il Kafka, sulla sincerità del cui tormento non dubiterei); e codesti poeti sono: Sternheim, Else Lasker-Schüler, Klabund, Brecht e Benn. Ad essi il Maione si avvicina con la scoperta simpatia che è propria della sua critica, la quale rivive le forme dell'arte in un caratteristico modo di imitazione interpretativa, cioè in un'adesione sensibile, direi anzi scattante e reattiva, ai valori e significati formali. Un modo che, mentre non vela il giudizio critico, istituisce un così vivo contatto con l'opera d'arte da ispirare una scrittura straordinariamente ricca di fantasia e di movimento.

Se non m'inganno, i poeti che il Maione preferisce sono la Lasker-Schüler e Brecht. Di Sternheim, pur riconoscendo la validità della sua reazione alla falsità del mondo in cui vive, donde deriva il suo pensiero politico-sociale, egli rileva, sullo sfondo di un «cerebralismo sottile e di scuola», l'equivalente fondamentale della sua *tragedia* evidente a *già* non meno che dell'«Il grottesco... ha un carattere, austriaco di opera in terracotta della *Medea* e re lisce, traslucide, quella conseguimovimento a spirale, quasi stilistici. Dotate nella linea di contornatifico prequelle accensioni di lumi o steschie di croma o sfumature di ombre che sono il segno della vita interiore. Come nelle commedie, queste figure non sono tutte marionette né tutte creature umane — ma un equivoco un misto dell'uno e dell'altro, in un'atmosfera che non è tutta finta né tutta realtà». (p.

44). Per cui se a Sternheim non difettano doti di poeta, «manca il potere della sintesi fantastica: le doti della sua fantasia non sono tali da permettergli di dare vita ad una opera poetica nella sua interezza» (p. 80). E questo lo avvicina, pur su altra base, al destino umano ed artistico di Gottfried Benn, anche egli preso in un «gioco cerebrale faticoso e labile, che non prende consistenza in forme tangibili e durature» (p. 301). Anche in lui la dissoluzione dei valori morali, che aveva provocato la perdita della realtà non meno di quella del proprio io, induce una rivalutazione gigantesca quanto arbitraria della soggettività, quale si esprime nella formula: «Lo stile è superiore alla verità». Di qui il mito dell'arte assoluta, «la più alta espressione di una creazione che ha le radici in sé, che deve il suo essere alla sovrana, mai limitata potenza dell'io». Il che, osserva il Maione, «è un non senso, un'arte sul niente; che la stessa poesia dell'autore smentisce nei momenti di grazia» (p. 312).

Più limpido e sincero, più umamente aperto all'angoscia insornante dal decadimento sociale, è Klabund, anche se nelle sue liriche manchino deformazioni espressionistiche e amplificazioni barocche. Ma dal naufragio egli è salvato da una moralità che gli fa sentire il dolore come bellezza e Dio nel canto:

*Tutto ciò che accade
È solo canto e dolore.
Iddio cerca sull'arpa conforto.
L'onda scende e poi sale.
Oh come presto il tuo capo
Si piega alla morte. Allora sorridi.*

Tale, nella sua essenza, è anche il mondo spirituale e poetico della Lasker-Schüler. La sua ansia del divino la porta alla scoperta del «ritmo di Dio», in cui consiste l'ordine dell'universo (e questa fu anche l'intuizione più profonda di Mörike): «Ogni perturbazione nella vita universale — dice la Lasker-Schüler — è la conseguenza di un ritardo o di un anticipo sul ritmo di Dio; la perdita dell'equilibrio è la conseguenza dell'allontanarsi di ogni azione dal sistema del mondo». Perciò, quando a Gerusalemme ella è colpita dall'assenza di ogni rumore stridulo, si sente avvolta, e quasi spaurita in un modo che ricorda Hölderlin, dalla presenza del divino: «Si avverte... più chiaramente respirare Dio. Vinto dalla sua vicinanza l'uomo comincia a tremare. A Dio ci si deve abituare... Giustamente il Maione afferma che il carattere e la validità della poesia della Lasker sono dati «dal partire che essa fa da una immagine interna verso la realtà... e dalla trasfigurazione del reale nella diffusa luce bianca della sua intimità di visionaria, che ha una graduata vicenda di stati d'animo» (p. 91). Infatti «la poesia è un continuo cavar dall'interno o un riannunziare e ricordare» (p. 100).

Su questa base la Lasker può contrarsi con Brecht, il cui prudente giudizio artistico «non è più un modo dar dal di fuori al di dentro senza dissolvere nell'intimo il reale e il fantastico, ma un portare al di fuori le risorse della fantasia e modellare le visioni del reale lasciandolo affiorare con nettezza. L'aspirata soggettività del credo espressionista si risolve in un contenimento di soggetto ed oggetto» (p. 234). Di

qui prende l'avvio il teatro epico brechtiano, fondato sulla nota morale materialistica tratta dall'espressionistica visione della decadenza del mondo. Ma formule come «prima la pancia, poi la morale» non tolgono umanità ai personaggi drammatici, anche se deformati dal grottesco espressionistico e sagomati in dure forme lignee: «Sono sempre marionette queste figure brechtiane; ma marionette che hanno una faccia, un loro viso deforme, di maschere orrende e disumane, un'ombra di psicologia che le individualizza e le articola diversamente nel mondo in cui vivono» (p. 246). E ciò toglie, con la magia onnipotenza dell'arte, ogni significato all'estetica deteriorata (che non supera il classico, direi anzi il gesuitico, *delectare et docere*) e al finalismo pedagogico del poeta. Come dice il D'Amico, «Brecht è... un artista suo malgrado». Infatti il suo teatro, conclude il Maione, «crea nelle scene un'atmosfera che allontana il fatto di cronaca in un'apparenza di luce fantastica che permeando le forme ne crea la liricità, mi: «che l'elemento realistico con in un'acervo che sono alla base del niera, un'anno a perdere in rilievo era l'esperto d'animo in S. L. vissuto nei schematizzò Grillparzer e i suoi venne un' con un'appendice: Grillparzer e la letteratura italiana, Milano-Napoli 1958.

A compimento di precedenti studi, quali la *Metax* ristampata nei *Saggi di letteratura tedesca* (1953) e *Grillparzer e la letteratura italiana* (1953-54) che riappa nel presente volume, il Virso, ci offre

la *summa* di una consuetudine con il drammaturgo viennese in un'esposizione che la gradevole liquidità del discorso aggiunge all'informazione precisa e, soprattutto, alla validità del metodo. Pochi poeti infatti offrono come il Grillparzer occasione per una «considerazione astrattizzante dell'opera d'arte» (p. 164), che il Vincenti giustamente respinge come fuorviante il retto giudizio critico; e quindi pochi poeti pongono come lui la questione del metodo. Questione che l'Autore risolve su basi, diciamo, estetiche, come concreta analisi dell'opera d'arte, che naturalmente non esclude sì anzi mette a fuoco il problema dell'ideologia grillparzeriana: donde un metodo che, «senza trascurare il fondo storico e la sostanza ideologica da cui sorge» (Avvertenza), punta decisamente sull'arte intesa quale mondo in sé determinato e compiuto. È inutile sottolineare il rapporto polemico che siffatto metodo instanza con la critica d'oltralpe.

Diciamo subito che l'impresa cui il Vincenti si è accinto era tanto necessaria quanto difficile. La necessità appare anzitutto evidente a chi abbia consuetudine con la ricerca, più o meno recente, austriaca o tedesca sul poeta della *Medea* e con i risultati da quella conseguiti: storici ideologici stilistici. Dovunque il metodo scientifico prevale su quella che oggi, nella stessa Germania (ma di recente introdotta dallo svizzero E. Staiger), si chiama *Kunst der Interpretation*, l'arte interpretativa. E le conseguenze in generale appaiono, pur nella consueta compiutezza dei dati, «astrattizzanti», cioè sollevate fuori dal loro inveramento nel te-

sto poetico, da cui solo traggono validità e giustificazione. E quindi riportare il contenuto ideologico a quell'unica fonte pertinente all'arte drammatica che è il carattere, la spiritualità dei personaggi (ove anche il pensiero è rappresentazione fantastica e non riflessione intellettuale) costituisce istanza primaria per ogni vera intelligenza del poeta Grillparzer.

La difficoltà consiste poi in quello che il Vincenti chiama il «rigorismo etico» (p. 198) del drammaturgo viennese, e cioè (per citare sempre il nostro Autore) nel fatto che «la parola drammatica grillparzeriana meglio si sostanzia di vita poetica quando la vicenda tragica ha destato nel profondo l'essere vero e il senso morale del personaggio» (p. 254). In altri termini il mondo poetico di Grillparzer risulta inscindibile da una concezione morale della vita che, insorgendo dal vuoto lasciato dalla grande crisi idealistica, si esprime in termini rigidi, quasi sistematici; e qui non v'è chi non veda quale sia l'arduo problema offerto dalla sua drammaturgia. In generale la coesistenza d'etica ed estetica conduce infatti ad un tipo d'arte che il sentimento commosso non libera immediatamente nel canto ma filtra attraverso vie razionali che lo generalizzano, lo elevano al superindividuale (che non è, si badi, l'universale): con ciò perdendo di verità personale quanto acquista di valore astratto. Per questo, notiamo lo subito (e lo nota anche il Vincenti), l'arte grillparzeriana può oggi apparire invecchiata, legata cioè ad un'immagine del mondo che non è «decisamente moderna» (p. 244): e ciò ha ovviamente favorito il me-

todo astrattizzante della critica austriaca e tedesca, aperte soprattutto all'interesse storico offerto dalla *Weltanschauung* del drammaturgo. Ma dovremo per questo negare al poeta Grillparzer ogni attuale validità e rinserrarlo, limitarlo entro i confini della sua epoca, che è del *Biedermeier*?

Per rispondere a questo interrogativo il Vincenti, mettendo apparentemente da parte (in realtà senza mai perdere d'occhio) i problemi filosofici, affronta direttamente l'opera d'arte, esaminandola nella sua genesi e più nella completa peculiarità del suo spirito e delle sue forme; con ciò giungendo a risultati che, liberandoci da una sovrapposta problematica, chiariscono e definiscono quei valori artistici che rappresentano le stesse sostanze e qualità non solo dei personaggi drammatici ma anche della stessa *Weltanschauung*. Giacchè — ripetiamo — l'intuizione del mondo di un poeta può essere compresa e predicata, soltanto muovendo dall'interno dell'opera d'arte, ossia (ove si tratta di una rappresentazione teatrale) dalla vitalità da cui nasce e verso cui converge l'azione dei personaggi.

Per questa via il Vincenti perviene ad esempio a quella analisi della commedia *Weh dem, der lügt* (*Guai a chi mente!*), che è indubbiamente la più felice interpretazione data finora di questa opera tanto discussa. E qui possiamo cogliere i tratti fondamentali del suo metodo: che, criticamente muovendo dai risultati della ricerca d'oltralpe, delinea brevemente il fondo storico e la genesi della commedia, cogliendo dalle stesse

notizie lasciateci dal poeta l'idea fondamentale del lavoro. Idea che, come sempre in Grillparzer, nasce da un problema morale, e precisamente dal problema della verità: ma, come osserva prontamente il Vincenti, idea che «per intanto rimane semplicemente la macchina che fa camminare l'azione» (p. 165). Essa infatti, per inverarsi, dovrà calarsi nella psicologia dei personaggi e divenire sentimento, realtà vissuta, *Erlebnis*. Al più codesta idea, ponendo condizioni impossibili (Leone, cuoco del vescovo Gregorio di Tours, ottiene dallo stesso licenza di liberare il nipote Atalo, prigioniero di un conte tedesco nella provincia renana, a patto di non mentire mai), costringe l'azione dei personaggi sul piano della commedia e non, come sempre in Grillparzer su quello del dramma: ma, se ciò serve anche a svelare inosservate qualità comiche della tragedia viennese, mostra soprattutto il suo sicuro intuito di poeta che, intrecciando il gioco comico della azione esterna (l'inganno con cui Leone libera Atalo dicendo sempre la verità) con l'intimistica serietà di un sentimento d'amore che lo stesso Leone concepisce per Erica, figlia del conte tedesco (serietà cui egli non può mentire come pur vorrebbe sapendo che Erica è amata anche da Atalo), sposta l'accento della commedia verso il problema o meglio verso la realtà di questa verità spirituale, che totalmente la differenzia dal tipo tradizionale del *Lustspiel* fiabesco viennese. Per cui, se l'idea da cui mosse Grillparzer è di natura morale, e se anche tale moralità rimane il filo conduttore di tutta l'azione scenica, noi osserviamo — e in modo quasi paradig-

matico per l'arte grillparzeriana — questo suo passaggio da problema esterno a sentimento, a realtà interiore, che da astratto quesito la converte in quella spirituale verità con cui l'arte si identifica. Per questo osserva il Vincenti che «vedere il senso della commedia nella facile saggezza che la verità assoluta rimane un pio desiderio nel mondo imperfetto degli uomini, non reca alcun guadagno. La commedia di Grillparzer non ha propriamente due antagonisti, ma un solo protagonista che nella sua azione non svolge un quesito filosofico-morale, ma un gioco comico-drammatico, il quale è calato nella realtà e dunque nella serietà della vita, di cui il personaggio diventa man mano consapevole» (p. 178). E con tali parole noi riusciamo a comprendere (direi a *intelligere: intus legere*) l'essenza della commedia, la sua ideologia, rientrando in quei termini psicologici che sempre (anche in drammi quasi allegorici come la *Libussa*) sono alla base dell'arte di Grillparzer. Che pertanto, nelle espressioni riuscite, è arte vera, in cui l'astratta problematica si riduce a realtà spirituale e umana, ove solo acquista realtà e fisionomia: come dimostra questo pirandellismo antilettera sull'essenza del vero, che ben distingue il gioco scenico della

finzione pseudomorale da quella autentica moralità che è il rispetto della verità interiore, ove l'etica coincide con l'estetica.

E nel modo come la commedia *Weh dem, der lügt!* risolve il problema della verità, il dramma *Des Meeres und der Liebe Wellen* affronta il problema dell'amore e il *König Ottokars Glück und Ende* quello della fortuna («tema morale piuttosto che politico: ma non propriamente per un intento moralistico», p. 101) e *Ein treuer Diener seines Herren* quello della fedeltà e la trilogia della *Medea* quello (fondamentale per la visione del mondo grillparzeriano) dell'eroismo, ecc.; con il risultato che, l'azione scenica conducendo i personaggi a quella superiore catarsi che è l'acquisto della piena consapevolezza della vita (la «Einsicht»), i valori artistici di quella drammaturgia si esaltano insieme a quelli morali (ed è esempio maiuscolo la figura di Medea) e il «rigorismo etico» del poeta si converte in situazione fantastica.

È dentro questi termini che il teatro di Grillparzer acquista la perenne validità che è di tutte le opere d'arte. A tale riconoscimento lo studio del Vincenti reca un contributo che mi sembra decisivo.

S. L.

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 709
SEMINARIO IBERICO IBERO-AMERICANO