

ANNALI

Sezione Germanica

a cura di Sergio Lupi

II

1959

SOMMARIO del Vol. I (1958)

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 kaskiani 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

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

II

ISTIT. UNIV. ORIENTALE
 N. Inv. 65055
 BIBLIOTECA M. RIPA

NAPOLI 1959

DIRITTI RISERVATI

INDICE

U. Schwab, <i>Zum Thema des jüngsten Gerichts in der mittelhochdeutschen Literatur</i>	p. 1
R. Kraye, <i>Der Smit von Oberlande</i>	» 51
G. Manganella, <i>Nota sull'allitterazione nell'antica poesia sassone</i>	» 83
N. de Ruggiero, <i>Bettina Brentano, Das Kind del Briefwechsel</i>	» 93
A. M. dell'Agli, <i>Moralismo tedesco del dopoguerra nell'opera di Heinrich Böll</i>	» 111
Robert A. Hall, jr., <i>Cultural Symbolism in Mark Twain's Connecticut Yankee</i>	» 127
James E. Miller jr., <i>Moby Dick: The grand hooted Phantom</i>	» 141
Robert L. Gale, <i>Symbolism in American Literature</i>	» 167
Edwin S. Miller, <i>Rime Counterpoint</i>	» 187
E. Schulte, <i>Ritmi vecchi e nuovi nella poesia inglese moderna</i>	» 191
T. Frank, <i>Two Notes on Giuseppe Baretti in England</i>	» 239
A. Minissi Giannitrapani, <i>La New Orleans e la Louisiana del Faulkner</i>	» 265
R. Oldberg, <i>Regionalismen i svensk Litteratur</i>	» 341

RECENSIONI:

E. Rosenfeld, *Friedrich von Spee von Langenfeld* (N. De Ruggiero), p. 351; L. Prinziavalli, *Theodor Storm* (A. Cozzi), p. 353; B. Tecchi, *Romantici tedeschi* (A. M. Dell'Agli), p. 355; B. Tecchi, *Scrittori tedeschi moderni* (A. M. Dell'Agli), p. 357; C. Levi, *La doppia notte dei tigli* (A. M. Dell'Agli), p. 358; F. Delbono, *Umanità e poesia di Joh. Chr. Günther* (A. M. Dell'Agli), p. 359; *Il Minnesang di V. Amoretti* (U. Schwab), p. 360; *Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein* (N. De Ruggiero), p. 363; W. Lange, *Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000-1200* (E. Stutz), p. 366; W. Emrich, *Franz Kafka* (A. M. Dell'Agli), p. 369; K. Wagenbach, *Franz Kafka, Eine Biographie seiner Jugend* (A. M. Dell'Agli), p. 371; O. Mann, *Poetik der Tragödie* (A. M. Dell'Agli), p. 372; G. Rudolph, *Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims* (A. M. Dell'Agli), p. 372; B. Peter, *Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob*; R. Kraye, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Natur-allegorese bei Frauenlob*, (H. Morchen), p. 373; H. Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus* (R. Kraye), p. 377; V. Sanna, *Thomas Browne, Religio Medici* (E. Schulte), p. 380; B. Cellini, *Drammi pre-shakespeariani* (E. Schulte), p. 383; C. Ryskamp, *William Cowper of the Inner Temple* (M. Puccini), p. 385; C. P. Brand, *Italy and the English Romantics* (M. Puccini), p. 387; G. Brandell, *Swensk Litteratur 1900-1950* (B. Christofferson), p. 389; G. Oreglia, *Poesia Svedese* (E. R. Gumme-rus), p. 391.

ZUM THEMA DES JÜNGSTEN GERICHTS
IN DER MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR

I

DIE REIMÜBERSETZUNG VON DER ZUKUNFT GOTTES
AUS DER HS. BRIXEN A 22

Vor fünfundsiebzig Jahren hat Oswald Zingerle in einer gründlichen Abhandlung über den Kodex A 22 der fürstbischöflichen Seminarbibliothek zu Brixen berichtet¹ und sich die Veröffentlichung des nachstehenden Gedichtes daraus vorbehalten², die jedoch nicht verwirklicht wurde.

Der Kodex stammt aus der Bücherei des Bischofs Melchior von Brixen († 1509); geschrieben wurde er für Georg Gufidaun um die Wende zum 15. Jahrhundert, wie dessen Wappen an der Anfangsinitiale des Werkes zeigt³. Dasselbe Wappenschild mit dem Namen des Besitzers *Jorge von Gufetaun* findet sich auch unter der Anfangsinitiale der Brixener Handschrift A 15⁴, die mit unserem Kodex nicht nur durch ähnliche Aufmachung und den gleichen Schreiber, sondern auch inhaltlich eng verbunden ist: sie

¹ Über eine Handschrift des *Passionals* und *Buches der Märtyrer*, WSB 105 (1884), S. 3 ff. Dazu: Ph. Strauch, AfdA 11, S. 233-235. - Vgl. E. Gierach, *Das Märterbuch*, DTM 32 (1928), S. XII f. (Hs. B).

² Ebda., S. 34. - W. Toischer, *Zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur in Böhmen*, in «Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. deutschen in Böhmen» 30 (1891), S. 389. - E. Gierach, *Verf. lex. IV*, Sp. 1169: «eine Ausgabe war in den «Altdeutschen Dichtungen aus Böhmen» geplant [ist aber nicht zustandegekommen]». - Das Stück umfasst 1392 Verse nicht 1414, wie nach der (wohl von ihm selbst stammenden) Bleistiftzählung in der Hs. O. Zingerle, aa.O., S. 3. So auch zu berichtigen die Mitteilung Gierachs im *Verf. lex. IV*, Sp. 1168.

³ S. die nachstehende Reproduktion von fol. 1r: die Felder der beiden Wappen links und rechts am Schafte der Initiale T sind schwarz, weiss, rot.

⁴ Beschreibung der Handschrift bei Ignaz Zingerle, *Über zwei tirolische Handschriften*, I. *Altes Passional*. In «*Zeitschrift für deutsche Philologie*» 6 (1875), S. 13 ff. - Vgl. E. Gierach, DTM 32, S. XII.

enthält fol. 1 ra - fol. 142 va Apostelbuch und Marienlob aus dem zweiten Teil des Passionals und ist somit als die erste Hälfte einer Legendensammlung zu betrachten, die unser Kodex mit einer Auswahl von Stücken aus dem dritten Teil des Passionals und aus dem Märtyrerbuch fortsetzt. Unterbrochen wird diese Sammlung im ersten Band (A 15) durch einen geistlichen Prosatraktat anderer Hand (fol. 142 - 237) und am Anfang des zweiten Bandes (A 22) durch unser Gedicht (fol. 1 ra - fol. 10 vb). E. Gierach hat durch weitere Beobachtungen die Bemerkungen O. Zingerles¹ bestätigt, wonach inhaltliche Zusammenstellung der beiden Legendenbände (A 15 + A 22) nicht erst von ihrem Schreiber besorgt, sondern aus einer Vorlage übernommen worden sei. Dort habe auch wohl schon das Gedicht 'Von der Zukunft Gottes'² gestanden. Sein Platz vor dem Proemium zum dritten Buche des Passionals ist also durch die Überlieferung bestätigt. Wie kommt aber dieses höchstwahrscheinlich unabhängig entstandene Gedicht zu seiner Rolle als Einleitung des zweiten für Georg Gufidaun bestimmten Legendenbuches?

Die Inhaltsanalyse des Stückes führt zu dem Schluss, dass es sich dabei um nichts anderes handelt, als um eine oft wörtlich genaue Übersetzung des ersten Kapitels der *Legenda Aurea De adventu Domini*. Hieraus ergibt sich leicht der Ansatzpunkt zur Verknüpfung zwischen jenem Teil des Legendenwerks und dem Gedicht, das zu seiner Einführung ausersehen wurde: die Heiligengeschichten aus dem Passional, auch diejenigen des Märterbuches³, sind quellenmässig stark der *Legenda Aurea* verpflichtet. Ferner beginnt — im Gegensatz zum Märtyrerbuch und anderen Legendensammlungen — das dritte Buch des Passionals wie die *Legenda Aurea* mit den Adventsheiligen. So erklärt sich das Bedürfnis nach einem Vorwort mit dem Thema *De adventu Dei* nach dem Vorbild des *Jacobus a Voragine*.

Dem ersten Redaktor der in den beiden Bänden des Georg von Gufidaun auf uns gekommenen Legendensammlung musste unsere Reimübersetzung bekannt gewesen sein, welche diesen Forderungen

¹ A.a.O., S. 4 ff.; Gierach, DTM 32, S. 14.

² Um Verwechslungen zu vermeiden, hätte es sich empfohlen, die von Gierach a.a.O. vorgeschlagene Benennung 'Von der Zukunft des wahren Gottes' zu belassen.

³ Vgl. Verf. lex. V, Sp. 863. — G. Eis, *Die Quellen des Märterbuches* (= Prager deutsche Studien 46), Reichenberg i. B. 1932, S. 11.

gen ausgezeichnet entsprach. Sie war im Auftrag der in Tirol begüterten und in Südböhmen ansässigen Gräfin Maria von Pleien-Hardegg, der Gemahlin Ulrichs I. von Neuhaus, wahrscheinlich gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts angefertigt worden, wie anzunehmen ist, von einem Geistlichen, möglicherweise aus dem deutschen Orden¹. Die Sammlung der Legenden mag dann später einer der Schreiber ihres Sohnes Ulrich II. mit unserem Gedicht in Verbindung gebracht haben, denn weite Verbreitung wird man dieser unbeholfenen Arbeit kaum zutrauen dürfen.

Das Zu-Kommen Gottes ist in unserem Stück (entsprechend seiner Vorlage) verstanden als *incarnatio Dei* und — in ausführlicherer, fast zwei Drittel des Ganzen umfassender Darstellung — als *adventus Dei ad iudicium universalem*. Diesem letzteren Thema scheint in der Gattung 'Legendenzyklus' eine gewisse Bedeutung zuzukommen. Eine ausführliche Beschreibung der Letzen Dinge bildet z. B. den Abschluss des Väterbuches. Dieselben Gründe, welche seinen Verfasser bewogen, diesem Stoff eine so grosse Wichtigkeit beizumessen², mögen auch den Redaktor unseres Zyklus beeinflusst haben, seiner Sammlung die nicht ursprünglich zugehörige deutsche Reimbearbeitung des *De adventu Domini* aus der *Legenda Aurea* einzuverleiben³. Dass das ganze Interesse an diesem Stück wohl schon anfänglich der in ihm enthaltenen Darstellung der Ereignisse um das Jüngste Gericht galt, zeigt die auf volkstümlicher Überlieferung fussende Umgestaltung des Schlus-
ses⁴.

Im Übrigen lässt sich nur noch eine grössere Abweichung von der lateinischen Quelle beobachten: bei der Behandlung der sog. Fünfzehn Zeichen vor dem Gericht haben das neunte und das

¹ Vgl. Toischer, a.a.O., 26 (1888), S. 27 f.

² K. Reissenberger, *Das Väterbuch*, DTM 22, Berlin 1914, S. V.

³ Irrig ist die Auffassung Gierachs, Verf. lex. I, Sp. 313, wonach unser Gedicht dem Mangel einer Erzählung aus dem Leben Jesu in der Legendensammlung abhelfen sollte.

⁴ Eingefügt wird nach v. 1368 (nicht an passender Stelle nach v. 1054!) Math. 25, 34 und Math. 25, 41. Diese Abrundung des letzten Teiles (unter Fortfall einiger subtilerer Argumentationen, wie etwa bei v. 575 ff.) liesse sich auch dem Redaktor der Legendensammlung zuschreiben, der in diesem Falle eine kurze Schlussrede gestrichen hätte — denn das Gedicht endet abrupt, als nach der verhältnismässig ausführlichen Eingangsrede zu erwarten wäre. Jedoch wird auch an anderer Stelle die Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf traditionelle Weise ausgeschmückt, vgl. v. 899-904; v. 958-964.

zwölfte Zeichen ihren Platz vertauscht. Ob dies auf ein Schreiber-versehen zurückzuführen ist oder tiefere, auf mündliche oder schriftlich fixierte Tradition zurückweisende Gründe hat, konnte nicht festgestellt werden¹. Der Reimer ist im allgemeinen bei seiner Arbeit sehr konservativ verfahren und folgt seiner Vorlage meist so wörtlich, dass nicht selten die Verständlichkeit des Deutschen getrübt wird. Hie und da hat er erklärende Zusätze oder Erweiterungen im volksnahen Predigtstil angebracht². Oft finden sich Übersetzungsfehler³. Der Reimer nennt den Namen seiner Quelle nicht, sondern beschränkt sich darauf, seine Arbeit am Anfang als Übersetzung aus dem Lateinischen zu bezeichnen (v. 36 ff.); er beruft sich demgemäss an vielen Stellen auf 'die ware schrift', auf 'ditz puech', ohne Verwechslungen mit Bibelzitationen vorzubeugen, die er ähnlich einleitet. Sätze wie 'als ich es an den puechen laz', 'als uns sagent die puch' werden zu bequemen, ständig wiederkehrenden Füllseln⁴.

An dem im folgenden mitgeteilten Text wurde grundsätzlich nur da gebessert, wo es nötig und eindeutig möglich war, den zerstörten Sinn wiederherzustellen (was bei der schlimm entstellten Überlieferung nicht immer gelang). Es wurde kein Wert auf eine vom Schreiber nicht angestrebte Versglätte oder Gleichförmigkeit der Orthographie gelegt. Verschreibungen sind also da belassen, wo sie nicht sinnentstellend wirken. Abbrüviaturen wurden aufgelöst, die verschiedenen s- und z-Arten aus drucktechnischen Gründen nicht unterschieden, desgl. wurde übergeschriebe-

¹ Ein Vergleich mit den andern bekannten deutschen Nachbildungen des sog. 'eigentlichen Voragine-Typus' brachte kein Ergebnis. Vgl. den Artikel von H. Eggers *Fünfzehn Zeichen* im *Verf. lex.* V, bes. Sp. 1147.

² v. 151-156; v. 173; v. 182 f.; v. 223 f.; v. 358 ff.; v. 947-964.

³ etwa: v. 208 f.; v. 429 (*doctorum anstatt indoctorum*); v. 444; v. 476 (?); v. 527-534; v. 568 ff.; v. 70.; v. 747; v. 779 ff.; v. 807 (*ab-hominationem!*); v. 858 (*illuminationem anstatt illationem*); 861; 920; 946; 1055 ff. (In der lat. Vorlage waren die Abschnittszahlen wohl nicht ausgeschrieben, sondern am Rande vermerkt. Daher konnten sie in der Übersetzung leicht wegfallen, bzw. verwechselt werden, wie hier die beiden III.); 1264; 1279 f.; 1291; 1296. Bei all diesen Stellen kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob die Unstimmigkeiten auf einer verderbten oder schlecht leserlichen lat. Vorlage, mangelhaftem Verständnis des lat. Textes oder auf Schreiberverderbnis beruhen.

⁴ etwa: die vv. 72, 84, 90, 96, 105, 116, 140, 161, 195, 198, 203, 246, 250, 385, 411, 440, 447, 449, 490, 534, 538, 571, 598, 648, 657, 734, 770, 774, 791, 854, 926, 932, 1058, 1153, 1217, 1268, 1270, 1322. Verschiedene Quellen täuscht der Übersetzer v. 583 vor, indem er sich auf die Lehrmeinung der Astrologen beruft; so auch v. 405 ff.

nes e immer nachgestellt. Für vokalisches u wurde die Schreibung v vermieden. Eigennamen sind in Grossschreibung wiedergegeben. Präpositionen, die in der Handschrift oft mit folgendem Demonstrativum verbunden erscheinen, wurden von diesem getrennt. Das Verhältnis des Gedichtes zu seiner lateinischen Quelle wird durch den beigegebenen Text nach der Ausgabe von Th. Graesse¹ im Vergleich zu der Göttinger Inkunabel Ph. 147 (8) und den Lesarten der Benz'schen Übersetzung verdeutlicht². Ergänzungen zu der unzulänglichen Rezension Graesses sind durch Kursivdruck gekennzeichnet; kursiv in Klammern gesetzt wurden Stellen, die in der deutschen Reimübersetzung ausgefallen sind, mit Ausnahme grösserer Abschnitte, deren Fehlen durch Punkte angezeigt ist.

UTE SCHWAB

¹ *Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta.* Ad optimorum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse. Leipzig 1850², S. 3-12.

² I, Jena 1917, Sp. 557 f.

Kost aller der
 sint getret
 Christ des ge
 walt den hy
 mel hat
 Wagnen von
 Die er den wert du mich lieg ver
 schenckend den schepfung
 so nicht manne zung
 Und aus man herg du zu
 du ich gesessen mus zu
 Von dem zuch mit sintar christ
 alle du menschlichen post
 Durch uns indis. wolt geporn
 die all zu christ daz artham
 Den advent wir nemen
 und tut die schrift erthame
 Inlatinscher s mit
 die advent ist an zuch mit
 die zuch mit es wir der frage mich
 des wunen gode so sprach ich
 do er unsem gecken
 schenckend uler uns lare
 Des walles der erwip adam
 secht wir sein pote w himel an
 Zu der rime d'ausche magt
 als die schrift fur wir vne sagt
 d'it red er gen w fuzte
 moeyen er do gruzte
 Er sprach mit fuzer sume alda
 hie g'n plena
 Die daz s'agen war me
 wirt uns amschlach we
 Vor wurdelt als ich s'achen pl
 in der unner wurdelt auf
 daz s'achslache zuchman

Das uns den awchliche fromen
 Der sinte frind erworben hat
 was daron geschriben stat
 In den puochen ze luten
 die wil ich auflegend sein
 In taupst als mir gepote ist
 wy mir sinte die haust christ
 Lieb hat in was hien ist laus
 so hupset von dem neuen hano
 Und ist maia genant
 wy hater gracie in art ma
 Durch die wilst ne gepote
 von dem advent des wure gode
 heb ist die zuchman an
 als ich aller post am
 Das sag die ware schrift alus
 die got die adventus
 Wel zuchman begunne wure
 die uns bezuchman burt
 Der wir bekomen da sei
 die wir der advent sei
 der erst advent des fleischs ist
 ich manne do der suz christ
 von himel iuff die er d'ham
 do er die menschheit an sich nam
 Von d'waren der magt d'her
 die ander advent fur wir
 ist wun er geruchet
 und uns harte er suchet
 Und rannigt mit dem godmanne die
 s ist der drit do er gie
 fur den meschen inden teit
 der wud ist wun wie die not
 Was in menschen leiden
 so wir frand menschen meiden
 S'wem er uns die cruzte frumet
 die er zu gerichte d'wmet
 In der urteilichen zeit
 als uns die schrift w'chud get

- [1^{ra}] Trost aller der hant getat,
Christ, des gewalt den hymel hat
Begriffen und Die erden,
Seit du mich liez werden
5. Menschleich dein scheppfung,
so richte meine zung
Und auch mein hertz dar zü,
daz ich gesprechen müg nu
Von deiner zuchunft, suzzer christ,
10. als du menschleichen pist
Durch uns in dise welt geporn!
die selb zu chunft auzerhorn
den advent wir nennen:
uns tut die schrift erchennen
15. In latinischer vernunft,
daz advent ist ain zuchunft.
Wes zuchunft es war, dez fragt mich.
des waren gots, so sprich ich,
Do er in seinr gotheit
20. sich erparnte uber unser leit
Des valles, daz erwarp Adam.
secht, wa sein pote vom himel cham
Zu der rainen chauschen magt
— als die schrift fur war uns sagt —,
25. Mit red er gen ir suzte,
Marien er do gruzte.
Er sprach mit suzzer styme alda:

1. Initiale über sechs Zeilen gezogen, 1-3 (bis und) in das daneben rechts frei bleibende Spatium eingefügt. 3. Die erden auf Z. 7 v. 4 vorgesetzt. 21. erwarp.

- 'ave gratia plena'.
Mit dem suzzen wort 'ave'
30. wart unser ewichleichen we
Verwandelt, als ich sprechen sol,
in ein immer werndes wol.
Daz saelichleiche zuchomen,
[1^{rb}] Daz uns den ewichleichen fromen
35. Der staten frawd erworben hat,
waz da von geschriben stat
In den puechen ze latein,
daz wil ich auslegend sein
In teusch, als mir gepoten ist
40. von ainr frawen, die christ
Lieb hat in ires hertzen chlaus:
sy hayset von dem neuen häus
Und ist Maria genant,
von hoher graven art erchant.
45. Durch die volleist irs gepots
von dem advent des waren gots
Heb ich hie zu tichten an,
als ich aller pest chan.
Uns sagt die ware schrift alsus,
50. daz gottes adventus
Wol vier wuchen begangen wirt.
daz uns bezaichenung birt,
Daz wir bechennen da pei,
daz vier der advent sei:
55. Der erst advent des fleischs ist:
ich maine, do der suzz christ
Von himel auff die erd cham,
do er die menscheit an sich nam
Von Marien der magt chlar.
60. der ander advent für war
Ist: wenn er geruchet
und unser hertz ersuchet

40. haist vor christ getilgt. 49. Initiale. 50. gottes] got daz. 51. vier wuchen] zeruvchen. 60. der] daz. 62. hertz = Pl.

Adventus domini per quattuor septimanas agitur ad significandum quod quadruplex est adventus: scilicet in carnem, in mentem, in mortem et ad iudicium.

- Und rainigt mit dem gedancken die.
so ist der dritt: do er gie
65. Fur den menschen in den tot.
der vierd ist: wann wir die not
Vor im mueszen leiden,
so wir frewd mueszen meiden,
Swenn er vns die vraizze frumet
70. daz er zu gerichte chomet
An der urtaileichen zeit,
als uns die schrift urchund geit.
[1^{va}] Daz die lesten sibem tage
nach der heiligen vätern sage
75. Mit lob auff diser erden
chaum volendet werden,
Wann die erd (ist) gegeben
den hailigen durch ir hailig leben
wirt mit ewichleicher ru
80. in dem lesten adventu:
Der hat nicht end noch drum.
daz erst responsorium
An dem ersten suntag
gots zuchunft (nach der schrift sag)
85. Der rechenung waldet,
daz ez vier versen bhaldet
Mit dem gloria patri.
Da sint uns bezaichent pei
Die vier advent vor genant
90. als uns die schrift tut bechant;
Hie sol nu ain weiser man
in seinem synn rechte verstan,
Waz mer bezaichenhait hie sei pei.
allain der advent viere sei(n),
95. Jedoch beget die christenhait

74. heiligen]hlv und ligē über der Zeile nachgetragen. 77. l. erde (ere ?), streiche ist. 81. Der] Daz. 86. ez] er vhaldet. 91. Initiale.

Ultima autem septimana vix finitur, quia sanctorum gloria, quae dabitur in ultimo adventu, nunquam terminabitur. Hinc est etiam quod primum responsorium primae dominicae adventus computato gloria patri quattuor versus continet ut praedictos quattuor adventus designet. Quis autem cui magis conveniat, prudens lector attendat. Licet autem quadruplex sit adventus, tamen ecclesia

- besunder zwen, als die schrift seit:
 Den ain, als der suzz Christ
 in dise welt geporn ist
 Und die menscheit an sich nam;
100. der ander advent ist freizam,
 Wann er zü gericht sitzen wil
 an des lesten tags zil,
 Als uns werleich urchund geit
 daz ampt in des a(n)dvents zeit.
105. Auch sagt uns die schrift alsus:
 die vast des adventus
 Von menschlichem chunne
 geschicht ain tail durch wunne
 Und auch ain tail durch wainen:
110. wann die vast des rainen
 Suzzen gots zuchunft
 [1^{vb}] In menschlicher vernunft
 Der frawdē vast ist genant;
 des iamers vast ist bechant
115. Des adventes, wenne chomen —
 als ich rechte han vernomen —
 Got wil zu gerichte
 in menschlicher sichte.
 Der chunfte gots parmherzichait
120. der frewden sang die christenheit
 In dem advent begat,
 den man auch underwegen lat,
 Daz man sein dann singt nicht:
 durch die fraize daz geschicht
125. Der grimmigen gerechticheit
 und durch den iamer preit,
 Der *Uns* ist nach der puech sag
 an dem urtaileichen tag.

102. ends zil nach des *getilgt.* 120. die] ds. 127. Der *fehlt.*

specialiter de duplici: scilicet in carmen et ad iudicium videtur memoriam facere sicut in officio ipsius temporis patet. Hinc est etiam quod jejunium adventus partim est exsultationis partim moeroris. Nam ratione adventus in carnem dicitur jejunium exsultationis: ratione adventus ad iudicium domini jejunium moeroris. Et ad hoc innuendum ecclesia cantat tunc quaedam cantica laetitiae: et hoc propter adventum misericordiae et exsultationis: quaedam vero deponit, et hoc propter adventum severae iustitiae et moeroris.

- Pei der fleischleichen zuchunft
130. sol unser mensleiche(r) vernunft
 Drew ding rechte verstan,
 als wir hie geschriben han:
 Gots zeitleich zuchomen,
 die rechte notdurft und den fromen
135. Jesus Christi adventus.
 sein zeitleich chomen sull wir süs
 Pei dem menschen verstan,
 der in zweifeleichen wan
 Der abgotter gefallen waz;
140. im prach auch, als ich las,
 Bechantnüs hailicheit.
 des waz er rueffens bereit:
 Chum, herr, erleuchte mein gesicht,
 daz ich entslaff in dem tod nicht,
145. Daz meinem veinde daz icht tüge,
 daz er wider mich icht gesprechen müge
 zu chainen stunden,
 er hab mich überwunden!
 Do er also gen gote schrei,
150. do cham die gepietende e.
 [2^{ra}] Welhe e? wer mich fragt des,
 ich sprich also: die Moyses,
 Der auserwelte gots chnecht,
 und die geschriben recht
155. Von seinem scheppfer lobesam
 mit den zehen gepoten nam.
 Mit der e der mensch wart
 von dem zweifel bechart,
 Wann er e riff und rach
160. hintz gote und sprach,
 Als ich e gelesen hab,

136. alsus nach chomé *getilgt.* 145. meinē. 149. *Initiale.*

Circa adventum igitur in carnem tria videri possunt: scilicet adveniendi opportunitas, adventus necessitas et utilitas. Opportunitas veniendi attenditur primo ex parte hominis qui primo (*in lege naturae convictus*) fuit de defectu cognitionis divinae. Unde et tunc in pessimos errores idololatrie cecidit: et ideo coactus est clamare ac dicere: *Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam in morte; ne quando dicat inimicus meus: Praevalui adversus eum (Ps. 12, 4).* Deinde advenit lex iubens in qua convictus est de impotentia: cum prius clamaret:

- er sprach: 'er ist nicht ab
Darumb, daz er erfülle,
wann daz er gepieten sull.'
165. Da nü dem menschen wart gegeben
mit rechter e daz rain leben,
Aller erst waz er volchomen
und doch von sunden nicht genomen
Und mit chainen gnaden
170. zü guten dingen geladen:
Daz in zu rueffen aber twang.
sein rueff also gen got erchlang,
Recht als er sprach zu Christ:
'darumb er nicht von uns ist,
175. Daz er gepieten sull,
wann daz er erfull.'
- Darumb cham der suzz christ
gots sün in rechter frist,
Da den menschen die unmacht
180. und der zweifel ubervacht,
Da er inne waz gelegen,
e Moises, der gotes degen,
Im die e tet bechant.
wer christ der hailand
185. Vor langen zeiten e chomen,
den grozen nütz und staten fromen
Und den saelichleichen geling
der mensch umb sein er arnte ding
- [2^{rb}] Zu seinem hail het geschriben:
190. darumb waz er so lang beliben,
Daz er icht unmare
darumb dem menschen ware.
Die ander sach gots chomen

180. der] den. 183. Im] In. 188. = eramte. 191. ich. 192. dem] den. 183.
Initiale.

non deest qui impleat sed qui jubeat. Ibi enim est solummodo eruditus: sed non
a peccato liberatus: nec per aliquam gratiam ad bonum adjutus et ideo coactus
est clamare ac dicere: Non deest qui jubeat, sed deest qui impleat. Opportune igitur
filius dei advenit, quum homo de ignorantia et impotentia convictus fuit ne. si
antea venisset, homo suis meritis salutem adscriberet et ideo medicinae gratus non
esset. Secundo ex parte temporis

- ist, also ich han vernomen
195. Und uns die schrift urchund geit,
durch die volchomen zeit,
Wann nu die zeit volchomen waz
seinr chunft, als ich es laz.
Paulus alsus geschriben hat
200. zu dem volche der stat
Die Galatas ist genant;
daz wort tet er in bechant
Als ich es rechte vernam,
er sprach zu in: secht nu cham
205. Die volchumenheit der zeit!
des wortes uns urchund geit
Der hailig Augustinus,
der spricht manigen spruchen sus
Und fragt des in maniger vrist,
210. warumb nicht e cham Christ.
Do waz ioch, als wir haben vernomen,
die volch(r)omen zeit nicht chomen
Des gots, der do schepper ist
aller zeit und aller frist.
215. Darnach die zeit erfollet, cham
uns der furst lobesam,
Der uns erlosunge geit
von diser zergengleichen zeit;
Wann wir dann enpunden
220. werden von disen stunden,
So chom wir zü der ewicheit,
die weder stund noch zeit treit:
Si hat daz hewr noch daz fert,
ir wesen immer wesend wert.
225. Nu merk wir zu dem dritten mal,
daz got in diser werld tal

197. ich *nach* Wann *gestrichen*. 208. *erg.* in *vor* manigen? 211. ich. 215.
chsam. 216. und. 225. *Initiale.*

quoniam venit in plenitudinem temporis. Galat. (4, 4): At ubi venit plenitudo tem-
poris etc. Augustinus. Multi dicunt quare non ante venit Christus, quia nondum
venerat plenitudo temporis, moderante illo, per quem facta sunt omnia tempora. De-
nique ubi venit plenitudo temporis, venit ille qui nos liberavit a tempore. Liberati
autem a tempore venturi sumus ad illam aeternitatem, ubi nullum est tempus. Tertio
ex parte

[2^{va}]

- Cham durch unser wunden,
die wir von sunden entphunden
Und durch gemain siechait,
230. die seit der geschafft der mensch lait,
Wann der toetleich suchte val
was in der welt über al.
Da von spricht alsus
der hailig Augustinus,
235. als ich es an den puechen laz:
daz aller pest ding es waz,
Da man gemainer suchte not
der frawden ertznei pot.
Er spricht auch, als ich vernam:
240. wenn der groz artzt do cham,
Do all die welt des iamers phlag
und in der suchte lag
Verwundet nahen in den tod,
do cham der artzt, daz waz uns not.
245. Darumb die hailig christenheit
— als ditz puech fur war seit,
Und wir es vinden geschriben —
in antiffen siben,
Die man vor christis tag
250. singet nach der pueche sag —
Beweiset die manigfaltichait
ir suchte, die sy treit,
Und pitet den vil suzz
ertznei und puezz
255. Allen iren siechtumen.
wann vor seinem zu chumen,
Des himelischen gots chint,
wär wir unwissende plint
und in den selben stunden

230. seit] sein. 248. erg. den nach in (vgl. 383). 251. manigfaltichait] manigfaltichait. 253. suzz = suoze.

vulneris et morbi universalis. Quare enim quando morbus erat universalis opportunum fuit universalem exhiberi medicinam. Unde dicit Augustinus. Quod tunc magnus venit medicus, quando per totum mundum magnus jacebat aegrotus. Unde ecclesia in septem antiphonis, quae cantantur ante nativitatem domini, ostendit multipliciter sui morbi et ad quemlibet peti remedium medici. Ante siquidem adventum filii dei in carnem eramus ignorantibus sive caeci,

260. (waren wir) versetzt und verpunden
Den ewichleichen peinen.
auch daz liez wir scheinen
daz wir in den iaren
des tewfels chnecht waren,
[2^{vb}] 265. Der posen gewonheit
zu sunden waren wir bereit;
Wir waren auch envollen
in den sunden bewollen,
Verweiset (wir) iamerleich (wir) beliben
270. aus unserm erbe vertriben.
Darumb, als ich sprechen sol,
so bedurff wir wol,
Das uns chom ain leraer,
der ain wider chauffer war,
275. Und auch daz er
ain loser war und ain ler,
Ein erleuchter und ein hailand.
wann wir unwissend bechant
Waren in den iaren
280. und weishait gar verparen,
Darumb bedurff wir wol,
als ich es hie bereden sol,
Daz er uns weisheit lere
und an uns witz mere.
285. Darumb rueff wir alda
in der ersten antiffona,
Alsus wir rueffens sein bereit,
und sprechen: o weisheit,
Die aus des hochsten mund gat
290. und all ding begriffen hat,
von end zü end (begreifen) hertichleich
und sy berichtend semftichleich:

260. streiche waren wir. 267. ervallen oder envollen] ervollen. 268. in den sunden l. mit der tunkel? 269. streiche beide wir. 287. sei. 292. berichtend] berichte.

poenis aeternis obligati, servi diaboli, mala peccati consuetudine juncti, tenebris involuti, exsules a patria expulsi. Ideoque indigemus doctore, redemptore, liberatore, eductore, illuminatore et salvatore. Quia igitur ignorantes eramus et ideo ab ipso doceri indigebamus et ideo statim in prima antiphona clamamus: O sapientia quae ex ore altissimi prodisti (Eccli. 24) attingens a fine usque ad finem fortiter suaviter disponens omnia:

- Chum wis zu leren uns bereit
den wech der rechten weisheit!
295. Doch het wir sein chlainer frumen,
ob wir lere hetten genomen
Und wir erloset waren nicht!
darumb zü rueffen uns geschicht
Gen unsern scheppfer alda
300. in der ander antifphona,
Wir rueffen: o Adonay,
des hauses furst da pei
Der israhelischen diet gemain,
Der da Moysi erschain
- [3^{ra}] 305. In dem pusch, *der* fewr var
und doch *vol* grunes lobs wär,
Und im die e gab alda
auff dem perch Syna —
Chom chauff uns aus der pein
310. mit auff gerachten armen dein!
Was hülf es, het wir lere genomen
und ob es war also chomen,
Daz wir waren wider gehauft
und dannoch waren beslaufft
315. In des vangnuzz twal!
darumb wir zü dem dritten mal
Ze erlosen uns piten
und rueffen mit petleichen siten
Und mit innerchleicher fle:
320. o wurtz von yesse!
Der zu ainem zaichen stat
dem volche, an dem die wird ergat
Daz die chonig zu aller stund
auff in halten iren mund,

295. *Initiale.* 305. puech. der *fehlt.* 306. vol] nicht. 310. auff gerabten.
311. *Initiale.* 323. Daz] Da.

Veni ad docendum nos viam prudentiae. Sed parum prodesset, si doceremur et non redimeremur, et ideo ab ipso redimi postulamus, cum in secunda clamamus: O adonay et dux domus israhel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti: veni ad redimendum nos in brachio extento. Sed quid prodesset, si essemus docti et redempti, si adhuc post redemptionem detineremur captivi, et ideo liberari petimus, cum in tertia clamamus: o radix yesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur:

325. Dem die ere wirt getan,
daz alle volch in pitet an —
Chum zulosen uns aus pein
zuhant und la dein saumen sein!
Was tochte den gevangen daz,
330. waren sy ledig und furpas
Doch gevangen da pei
und nicht aller pande frei!
Es war uns auch ein chlainer trost
ob uns christ het erlost
335. Und uns noch halden solde
gevangen, ob er wolde!
Darumb ist daz unser ger,
daz uns christ der pet gwer,
Und daz er uns tû bechant
340. erlosung aller pant!
Des rueff wir zu dem vierden mal
- [3^{rb}] Hintz gote disen schal,
Wir rueffen: o sluzzel David!
und sprechen auch hie mit
345. Mit innerchlichem herzen quel:
scepter des hauses Israhel,
Du tust auf und nieman zu,
nieman tut auff wan du:
Chom zu disen stunden
350. und lose die da sint gepunden
Aus des charchers haus,
die in der vinster chlaus
Sitzen und in des tods schaten!
wann die lang mit unstaten
355. In dem charcher (lang) gelegen sein,
der augen habent truben schein
Und mügen nicht lauterleich gesehen:

329. *Initiale.* den] dem. 346. scepter] scheppfer.

Veni ad liberandum nos, jam noli tardare. Sed quid prodesset captivis, si essent redempti et liberati, sed tamen nondum essent ab omni vinculo absoluti (*ut scilicet suae potestatis essent et libere, quo vellent, ire possent.*) Parum igitur prodesset, si nos redemisset et liberasset, si tamen adhuc vinctos teneret. Et ideo ab omnibus peccati vinculis educi petimus, cum in quarta clamamus: O clavis david, et scepterum domus Israhel; qui aperis, et nemo claudit; claudis et nemo aperit: Veni et educ vinctos de domo carceris, sedentes in tenebris et umbra mortis. Sed quia illi, qui diu fuerunt in carcere, habent oculos tenebratos nec clare videre possunt,

- darumb, wann uns daz hail gescheben
Ist und der wunnen werder trost,
360. daz unser herr uns hat erlost
Aus des charchers dol,
so durff wir erleuchtens wol,
Daz unser sin gesehen müg,
wa hin uns zu gende tüge.
365. Darumb wir zü dem funften mal
hintz gote disen schal
Mit innerchheit rueffend sein,
wir rueffen: O aufgenger schein,
der ditz ewig liecht traet,
370. und sunne der gerechticheit,
Chom und erleuchte sy,
die iamerchleichen sitzen hy
In der vinsten mit unstaten
und auch in des tods schaten!
375. Ob wir werden nü gelert
und die sald an uns gemert,
Daz wir erloset werden gar
von aller unser veinde schar
[3^{va}] 380. Und erleuchtet — waz hulf daz,
ob wir solten furpas
Geheiligt werden nicht!
darumb uns zü rueffen geschit
In den antiffen zwain
— die aller leste ich main,
385. Als mich die schrift beschiet —,
wir rueffen: o chunig der diet
Dir, hert und auch winkel stain,
der paid tail machet en ain,
Chom, hailig den menschen nü,
390. den aus erd machestu!

359. werd. 366. dise. 369. der]den.

ideo post absolutionem a carcere restat nos esse illuminandos, ut videamus, quo ire debeamus. Et ideo in quinta clamamus: O oriens splendor lucis aeternae et sol justitiae: Veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis. Sed si essemus docti redempti et ab inimicis penitus liberati ad illuminati, quid valeret, nisi deberemus salvari, et ideo in duabus sequentibus salvari retinimus et dicimus: O rex gentium lapisque angularis, qui facis utraque unum: Veni salva hominem quem de limo formasti.

- In der ander antiffen ich zel
den rueff: o Emanuel,
Chunig und unser e trager,
der volches pet, hailant, gewer:
395. Chum hailig uns in dirr frist,
unser herr und christ!
In der ersten antiffen
mit gepet wir begreifen
Aller leut saelicheit.
400. in der ander wir bereit
Sin mit petleichen sitten,
daz wir vor die iuden piten,
Den die e wart gegeben
von got und gerechts leben. —
405. Den grozzen nutzen und den frümen
des waren gots zuchömen
Von mangem hailigen man
manigvaltichleich wir han
Auch zu mangen stunden
410. fur war geschriben funden
An manger stat, als ichs laz:
uns schreibt sand Lucas,
daz durch syben laien frumen
got in dise welt ist chomen.
[3^{vb}] 415. Daz pewart er alda,
do er spricht also:
Gots gaist chom auf mich
und sante mich, daz ich
Die armen weisheit lerte
420. und von sunden cherte.
Die siben frumen uber al
er benennet mit der zal

396. hsr über radiertem chunig. 397. Initiale. 400. wir aus wirt hergestellt. 405. nutzen und den] nutz dē gots.

Item: o Emanuel, rex et legifer noster, expectatio gentium, et Salvator earum: Veni ad salvandum nos domine deus noster. In prima autem petimus salutem gentium. (Unde dicitur: O rex gentium.) In secunda salutem Iudaeorum, quibus Deus dederat legem. (Unde dicitur: O Emanuel rex et legifer noster.) Utilitas autem adventus christi a diversis sanctis diversimodo assignatur. (Ipse namque Deus) sicut patet Luc. IV. propter septem utilitates se venisse et missum esse testatur dicens: Spiritus domini super me, propter quod unxit me, evangelizare pauperibus misit me... Ubi per ordinem dicit,

- Und gicht, daz unser hailant
in dise welt wurd gesant,
425. Daz er den armen gab trost,
und die gevangen erlost
Wurden und die betrubten fro,
daz erleuchtet aldo
Wurden die gelerten,
430. mit sunden den vercherten
Die sund zu vergeben,
und al menschlichem leben
Erlosung wurd getan,
und wer icht guts het getan,
435. Daz es also gienge,
daz er lon darumb entphienge.
Der lerar Augustinus
des hailigen adventus
Beschreibet dreierlai frumen,
440. als wir hie haben vernomen.
Der gute herr also gicht:
in diser pöser weld nicht
So genugsams wirt,
als daz man chint gepirt
445. Und mit arbeit wirbet
und darnach erstirbet.
Ditz ist nach der schrift satz
unsers lands chaufschatz:
Zu disem chauf, als ich vernam,
450. Der chaufman von himel cham.
[4^{ra}] Wann ain iegleich chaufman
geit, waz er mag gehan,
Und nimpt, wez er nicht enhat:
Christ, der himel potestat,
455. In dise welt er cham,
an disem chauf er gab und nam:

426. el vor erlost getilgt. 435. erg. im? 449. vernam] verman.
se missum esse, ad pauperum consolationem, ad contritorum sanationem, ad captivo-
rum liberationem, ad indoctorum illuminationem, ad peccatorum remissionem, ad
totius humani generis redemptionem, ad meritorum retributionem. Augustinus autem
ponit tres utilitates adventus Christi dicens: In seculo isto maligno quid abundat,
nisi nasci, laborare et mori. Haec sunt mercimonia regionis nostrae et ad tales
merces mercator ille descendit. Et qui omnis mercator dat et accipit, dat quod habet,
et accipit quod non habet.

- Er nam des wir hie haben vil,
als ich es ew beschaiden will:
Er wart geporn in der menscheit,
460. darnach lebte er in arbeit
Und lag menschleich tod:
da gen er uns den chauffschatz pot,
Daz wir geporen wurden wider
und erstunden mit im sider
465. Und sullen ewichleich
wesen in seime reiche.
Sus cham der hymel chaufman,
daz er unwird wold han
Und da wider ere geben,
470. er nam den tod und gab daz leben,
Er nam auch die smacheit,
da wider gab er werdicheit.
Der gute sand Gregorius
vier frumen dez adventus
475. Het Alsus geschriben hie:
es widersazzen all die,
Die hochvertigen, die chamen
von Adams samem,
Zu begern die saelicheit,
480. als die zeit dises lebens traet,
Und daz sy mitten durch geling
widerspänige ding,
Und in von smahe ware gach,
und den eren giengen nach.
485. Christ under die selben cham,
menschleich fleisch er an sich nam,
[4^{rb}] Daz im widerspanig waz
des begerte er, als ich laz,

474. dez] daz. 475. Het fehlt. 482. l. widerspäniger? 487. Daz] Und.
488. des] der.

Christus in ista mercatura dedit et accepit. Accepit, quod hic abundat, scilicet
nasci, laborare et mori, dedit renasci, resurgere et in aeternum regnare. Idem venit
ad nos coelestis negotiator, accipere contumeliam et dare honorem, subire mortem et
dare vitam, haurire ignominiam et dare gloriam. Gregorius autem ponit IV. utilitates
sive causas sui adventus dicens: studebant omnes superbi de Adam stirpe geniti
prospera vitae praesentis appetere, adversa devitare, opprobria fugere, gloriam appetere.
Venit inter eos incarnatus dominus adversa appetens, prospera spernens, opprobria
amplectens,

- Und diser weld saelicheit
 490. versmachte er, als die schrift seit,
 Die smacheit er umb vieng,
 von wird er floch und gieng.
 Der selb raine suzz christ
 dez also lang in dirr frist
 495. Und in dirr weld waz gepiten,
 der cham und lerte neue siten:
 Vil newr sitte er lerte,
 weisheit er lernde merte,
 Und sein gotleich menscheit
 500. vil snoder dinge hie erleit.
 Ditz sprichwort uns hie tut chund
 sand Bernhards munt:
 Mit dreierhand siecheit
 leid wir groz arbeit:
 505. Wir werden leichtichleich betrogen
 und mit chranghait hin gezogen,
 So wir daz gute sullen begen
 und dem posen widersten.
 Des waz auch not, daz der hailand
 510. wurd in dise welde gesant,
 Daz er uns mit trewen pei
 won und erleuchtend sei
 Unser menschlich plinthait
 und mit uns ste und sei bereit,
 515. Daz er unser siecheit heile
 und mit uns teile
 Sein gnad, daz er
 unser chranghait sei beschirmär.
 Dew red sull wir nu lan,
 520. die wir hie haben getan

492. die nach vō getilgt. 494. dez] daz aus waz korrigiert. 519. Initiale.

gloriam fugiens. Ideo Christus expectatus veniens nova docuit, docens nova mirabilia exercuit, mira faciens prava toleravit. Bernardus quoque alias ponit dicens: triplici morbo miserabiliter laboramus; nam et faciles sumus ad seducendum, debiles ad operandum et fragiles ad resistendum. Si discernere volumus inter bonum et malum, succipimur. Si temperamus facere bonum, deficimus. Si conamur resistere malo, succipimur. Necessarius est primum salvatoris adventus, ut in nobis per fidem habitans illuminet caecitatem nostram et nobiscum manens adjuvet infirmitatem nostram et pro nobis stans fragilitatem nostram protegat et propugnet. Haec Bernardus. Circa secundum adventum, scilicet ad iudicium,

- Von dem ersten adventu
 und greiffen mit rede zu
 Und mit warheit sage
 [4va] Von dem urtailleichen tage,
 530. mensch, die nin in dein vernunft:
 nennet die ander zuchunft.
 Sand Bernhard, der gute man,
 spricht, drew ding sull wir verstan
 Pei der urtailleichen chunfft.
 530. mensch, die nim indein vernunft:
 Die engstleich gesichte,
 die erge vor dem gerichte,
 Und inne gerichte und dar nach,
 als mir die schrift veriach.
 535. Drei sint der we gesichte
 die geschehent, e zu gerichte
 Chumpt der hoher richtär,
 als ich mit der schrift bewär:
 Die gar furchtleich zeichen,
 540. und daz grewleich sweichen,
 Daz beget der antechrist,
 die fewrein freiz daz drit ist.
 Der zeichen und der ges(ch)ichte
 die geschehent, e zu gerichte
 545. Chumpt der hohe potestat
 (daz) funf(t)e uns geschriben hat
 Der gute sand Lucas,
 der ein ewangelist waz.
 Er gicht, daz es also sull geschehen,
 550. daz zeichen werden gesehen
 An der sūn und an dem man
 und den gestirn; sull auch ergan
 In der weld gröz getwang
 an dem volche und gedrang

542. die] des. daz] die. 544. die fehlt (vgl. 536!). 552. und] an.

duo videnda sunt, scilicet antecedentia iudicium et comitantia. Antecedentia sunt tria. Signa terribilia, Antichristi fallacia et ignis vehementia. Signa autem terribilia praecedentia iudicium ponuntur quinque, Luc. XXI. Erunt signa in sole et luna et stellis et in terris pressura gentium

555. Vor dem schall und dem doz
des meres und der wazzer flüz.
Der funf zaichen vor benant
tüt uns Johanes drei bechant
In apokalipsi:
560. er gicht, daz dann die sunn sei
Swartz als ain sakh härein,
[4^{vb}] Und des liechten manen schein
Werd plüt var und rot,
und die stern von der not
565. Vallen von dem himel nider.
auch ist uns geschriben sider,
Daz die sunn den schein verbirt.
wann im der schein benomen wirt,
Ain mensch, der an dem tod ligt,
570. daz er wainens darümb phligt;
Etwann die schrift auch uns seit,
daz von der grozen chlarheit,
Diu christ, der ware sūnn, pirt,
der sunne trüb und vinster wirt.
575. In aime gleichnus alsus
spricht Augustinus,
Daz in der angestleichen frist
gots zorn so grymm ist,
daz die liechte sunne chlar
580. in nicht an gesehen tar,
Und im auff der erden
tar nieman peichtig werden.
Die maister astrolay
die iehent, daz ain hymel sei,
585. Der sei genennet luftein,
und daz darinne sterne sein,

555. dem] der. 555/556. *mhd.* duzze/fluzze (vgl. 637 f.). 556. der] des. 569. *erg.* Als vor Ain? 586. sterne] staine.

prae confusione sonitus maris et fluctuum. Tria signa determinantur Apocal. VI. Sol factus est niger, tanquam saccus cilicinus: et luna facta est sicut sanguis, et stellae ceciderunt coeli super terram. Sol igitur dicitur obscurari, vel quantum ad sui luminis privationem, ut (*patre familias, id est,*) homine moriente quasi lugere videatur, vel quantum ad majoris lucis, id est, claritatis Christi Jesu superventionem, vel quantum ad metaphoricam locutionem, quia secundum Augustinum tam severa erit vindicta divina, quod etiam sol ipsam respicere non audebit. (*Vel quantum ad mysticam significationem, quia sol justitiae Christus tum obscurus erit,*) quia nullus ipsum confiteri audebit. Coelum autem dicitur hic aerium et stellae

- Die sein assub genant.
der gestalt ist also bechant,
Daz sy den rechten himel stern
590. rechtes geleichnüs wärn
Und sint doch stern nicht:
es sint fewr, die man sicht
In dem luft entzunden,
als uns die maister chunden.
595. Swenne die fewr assub
von dem lufte iren schub
Nemen und vallen drab,
als ich es gelesen hab,
[5^{ra}] So ist der leut wan,
600. daz sy gesehen stern han
Vallen aus dem firmamento;
darnach gemainleich also
Auch die schrift sich haldet
und der red waldet
605. Fur war gemain mit der sage,
daz vor dem iungisten tage
Nach daz zaichen geschicht,
daz man die stern vallen sicht
Von dem himel nider:
610. so wirt ain gedreng sider
Groz michel manigvalt
von der fewrein gestalt.
Etleich sprechen auch da wider
und iehent, die stern vallent nider
615. darumb, daz sy gebende sein
dann fewrein schein
Oder wider ziehen ir liecht,
daz man ir dann nicht ensicht.
Well wirs aber also verstan
620. und der red ain geleichnüs han,

607. Nach = Noch.

vocantur *assub* [*Graesses Ed. fälschlich*: a substantia] quia habent similitudinem stellarum, et dicuntur stellae cadere de coelo secundum vulgi opinionem, quando *assub* descendit. Unde et scriptura conformat se communi modo loquendi: tunc autem maxime fiet talis impressio, quia ignea qualitas abundat. (*Et hoc facit dominus ad terrorem peccatorum*) vel stellae dicuntur cadere, quia igneas comas emittent

- So entpfallen der christenhait
manige, der lere uns waz bereit,
den heilichait wir iahen
und sy fur stern ersahen!
625. Daz vierd zaichen dann geschicht,
wann man in der weld sicht
Des volches grozzen getwang
und des micheln gedrang.
Da von schreibt alsus
630. der gute sand Matheus:
Es wirt dann in der frist
alsulch iamer, der nie ist
Von anegeng mer gesehen
noch in der weld geschehen.
- [5^{rb}] 635. Daz funfte zaichen daz erget,
Als da vor geschriben stet,
Von dem chrach und dem doz
des meres und der wazzer flüz.
Etleich habent den wan,
640. die uns geschriben han,
Daz mit grozzem chrache
daz mer so gar verswache
Und swinde, daz sein nimmer sei.
In Apokalipsi
645. Geit uns urchund des
der gute sand Johannes.
Er spricht, daz mer sei ietzu nicht.
etzwa die schrift uns vergicht,
Daz es nicht ane grozzen schal
650. steige über (die) perch und tal
Und wider sinche dar nach.
sand Bernhard auch sprach:

638. der] des. 640. erg. daz nach uns? 641. s vor chrache gestrichen.
647. sei fehlt. 650. streiche die.

vel multi, qui videbantur stellae, de ecclesia cadent, vel quia retrahent lumen suum, ut minime videantur. De quarto signo quod erit pressura in terris legitur Matth. [XXIV]XXIII: Erit tunc tribulatio qualis nunquam fuit ab initio mundi. Quintum signum scilicet confusionem maris quidam existimant esse, quod mare cum magno fragore peribit a pristina qualitate secundum Apocal. XXI: et mare jam non est; vel secundum alios ille sonit erit, quoniam non sine murmure magno (XL cubitus) super montes elevabitur et postea deprimetur. Vel ad litteram secundum Gregorium: tunc fiet nova et inaudita maris et fluctuum perturbatio.

- New ding dann geschehen,
die nie gehört noch gesehen
655. Sint und auch daz mer wirt,
und all flut auch trub wirt.
Die schrift beschaidet uns alsus,
daz der lerar Jeronimus
In Ebraischen puechen
660. begund lesende suchen
Und vant der zaichen ·xv·
die da sullen geschehen,
e got sitz an sein gericht.
doch hat er uns beschaiden nicht,
665. Ob sy geschehen an underscheit;
er hat uns auch nit gesait,
Ob icht da zwischen sei —
des ist er mit der frag frei.
Des ersten tags daz mer
670. steigt auff an all wer
in die lufte wol ·xl· elen
uber al perch stelen
Und stet an seinr stat
Als ain mawr, daz sei gesat.
675. Des andern tags es vellet nider
und wirt also seichte wider,
daz man es chaum mag gesehen,
als uns der lerar hat veriehen.
Darnach an dem dritten tag
680. die mer wunder mit chlag
Auf dem mer sich erscheinen
mit chlag und mit wainen
Also, daz si sich mün,
daz in den himel get ir lün.
685. Daz selb lün niemant verstat,
wann (der) got, der sei geschaffen hat.

655. wirt = birt. 666. nit über der Zeile nachgetragen. 686. streiche der¹.

Hieronymus autem in annalibus Hebraeorum invenit XV signa praecedentia iudicium. Sed utrum continue futura sint an interpolatum, non expressit. Prima die eriget se mare XL cubitus super altitudinem montium stans in loco quasi murus. Secunda die tantum descendet ut vix videri possit. Tertia die marinae belluae apparentes super mare dabunt rugitus usque ad coelum et earum mugitus solus Deus intelligit.

- Des vierden tags prinnet daz mer
und die wazzer ane wer.
Des funften tags die paum gar
690. und all chreuter so gevar
Werdent, daz si dann geben
plutigen taw; (und) waz vogel leben
Nach etleicher meister sage
an dem funften tage
695. Auf ain velt choment gar,
iesleich geslachte in seiner schar,
Si essent noch trincent nicht:
von der vorchte daz geschicht,
Daz in die zuchunft in der frist
700. des richters also nahen ist.
In des vi tags zeit,
als uns die schrift urchund geit,
So vellet, waz gepawen ist.
in des selben tags frist
705. fewreine wazzer ersten,
die gen dem firmament gen
Von der sünnen undergang
untz daz sich hebt ir anevang.
An dem vii tag
710. hebt sich iamer und chlag
[5^{vb}] In all der weld gemeine:
die fels und all staine
Sich wider anander stozzen,
von dem iamer grozzen
715. Die pittern not sy walten,
daz si in vier spalten
Mit iamerleiches chraches meil,
und iesleich tail daz ander teil

687. Des] Der. 692. *streiche* und. 706. wazzer *vor* firmamēt *getilgt*. 709. *he nach tag gestrichen*.

Quarta ardebit mare et aqua. Quinta arbores et herbae dabunt rorem sanguineum: in hac etiam quinta die, ut alii asserunt, omnia volatilia coeli congregabuntur in campis, unumquodque genus in ordine suo, non gustantia, nec bibentia, sed vicinum adventum iudicis formidantia. Sexta ruent aedificia. In hac etiam VI die, ut dicitur, fulmina ignea surgent ab occasu solis contra faciem firmamenti usque ad ortum concurrentia. Septima petrae ad invicem collidentur et in quatuor partes scindentur et unaquaque pars, ut dicitur, collidet alteram

- Dann plewet und slecht.
720. den selben schal niemant verstet
Und den chrach der staine,
wann got vernimpt in aine.
Swenn der acht tag betagt,
die erd erpidemt und wagt
725. So vast, als ich gelesen han,
daz dar auff nicht mag bestan
weder mensch noch tier chein:
si vallen nider all gemein
Auff der erden hintz tal
730. in der welde(n) über al.
In des neunten tags zal
die stern vallent zutal.
Planeten, ir gende stern,
als uns die schrift chan bewern,
735. Die gebent von der groszen pein
aber fewrein schein.
In des selben tags frist
waz tier auf der erden ist
Die choment auf daz gevild —
740. sy sein zam oder wild —
Und essent noch entrinchen nicht:
von grosser forchte daz geschicht.
An dem zehend tage
mit gar unmäsleicher chlag
745. Die leut, die sich verporgen hant,
aus den lugern dann gant
[6^{ra}] Und sint so gar ane chraft,
daz si mit red gemeinschaft
Nicht mit einander mügen gehan,
750. von unmacht muessen sy daz lan.

730. *t vor zal gestrichen*.

nescietque homo sonum illum, sed tantum Deus. Octava fiet generalis terrae motus, qui adeo erit magnus, ut dicitur, quod nullus homo, nullum animal stare poterit, sed ad solum omnia prosternentur. *Nona cadent stellae: omnia enim sidera errantia et stationaria spargent ex se igneas comas (et iterum tunc valde generabuntur assub* [Graesses Text fälschlich: *a substantia*]), *in hac etiam die dicitur, quod omnia animalia venient ad campos mugientia nec gustantia nec bibentia. Decima exhibunt homines de cavernis et ibunt velut amentes nec mutuo sibi loqui poterunt.*

- Des ainliften tags daz ergat,
daz der toten gepain erstat;
Auff die greber sy dann stan:
die greber werdent auf getan
755. Von der sünnen anevang
untz an iren undergang,
Daz die toten (mügen) daraus gen
mügen, wenne sy ersten.
Des xii tags fur war
760. die erd wirt gleich und eben gar
Und all perch auff erden
zu pulver dann werden.
Am xiii tag
waz leut leben mit grozzer clag
765. Die sullent dann sterben
und mit dem tode erwerben,
Daz sy mit den toten ersten
und mit in fur gerichte gen.
In des xiiii tags zeit,
770. als uns die schrift urchund geit,
So verprinnet fur war
der himel und die erd gar.
An dem xv tage
nach der waren schrift sage
775. So wirt der himel new wider
und die erd chlar noch sider;
Die toten leut auff erstent
fur got sy zu gericht gent.
So wirt daz gerichte
780. des endenchrists zu nichte
Und wirt ain offenbar trüge
und all seine wort ain lüge.
Seinr lüge wirt so vil,

[6^{rb}]

754. greben. 757. Setze mügen an den Anfang von 758.
Undecima surgent ossa mortuorum et stabunt super sepulchra; omnia enim sepulchra
ba ortu solis usque ad occasum aperientur, ut inde mortui exire valeant. Duodecima
aequabitur terra et omnes montes et colles in pulverem redigentur. Tredecima mo-
rientur viventes, ut cum mortuis resurgant. Quarta decima ardebit coelum et terra.
Quinta decima fiet coelum novum et terra nova et resurgent omnes. Secundum quod
praecedat iudicium, erit antichristi fallacia. Ipse enim omnes decipere conabitur
quatuor modis.

- daz er in vier weise wil
785. Betrigen die leut,
als ich ew (wil) *nu* beteute(n).
Des ersten wil der antechrist
mit seiner zauberleichen list
Und mit unrechter stift
790. daz bewarn mit seinr schrift,
Als ich es warleichen las,
daz er sei messyas
Und daz er aus in die lant
zü erwarten sei gesant,
795. (Und) daz er zustore die christen e,
(und) daz die seine beste.
In dem salmen do stat,
als es S. David geschriben hat,
Hintz got spricht er:
800. herr got, setz ainen e trager —
Uber sei, *daz* werd schein
dem volche, daz sy leut sein.
Die glose uns sagt da pei,
daz der antechrist sei
805. Ein e trager der posen e.
her Daniel sagt uns me:
Si tun den tempel leute bar
und verwusten in gar.
Der red glose also ist,
810. daz der pose antechrist
— Als wir hie haben vernomen —
sol in gots tempel chomen
Und sitzen drinne, als er sei got,
und zerstoren gots gepot.
815. Er wundert — zu dem andern mal —,
als ditz sprich wort erhal

276. ersetze wil durch nu. 795. 6. streiche und (793!). 801. daz fehlt.

Primo per callidam suasionem sive scripturae falsae expositionem. Nitetur enim
persuadere et ex scriptura firmare, se esse Messiam in lege promissum, et legem Christi
destruet et suam statuet. Psalm.: Constitue domine legislatorem super eos, ut scient
gentes quoniam homines sunt (Ps. 9, 21). Glossa: id est antichristum legis pravae
latores. Daniel XI: Et dabunt abominationem et desolationem templi. Glossa: Anti-
christus in templo Dei sedebit quasi Deus ut legem Dei auferat. Secundo per mira-
colorum operationem.

- Schon aus sand Pauels mund,
als er dem volch tet chund
Thesalontzenses genant,
820. er sprach: sein zuchunft ist bechant
[6^{va}] Noch wane in dem heile,
in aller tugende meile,
In zaichen und in wunder gar
Und ist ein luge offenpar.
825. In apokalipsi
Johannes schreibt uns da pei,
Daz der pose antichrist
mit seinr falschen list
fewr laze werden
830. von himel auff die erden.
Die glos uns beschaidet ewen:
als den aposteln war gegeben
In fewr der hailig gaist —
ditz fewr geben mit vollaist
835. Die ubeln posen gaiste gar,
die des fewrs nement war.
Des dritten mals der antechrist
mit seinr gabe milte ist,
Da von Danielis munt
840. disen spruch uns macht chunt:
er geit den seinen gewalt
in mangeln dingen manigvalt
Und taillet in die lant
nach gnaden. uns tut bechant
845. Die glose, daz der antechrist,
der widerchrist genennet ist,
Mit truge den betrogenen
mit luge den uber logenen
Gar manigvalte gabe geit

II. Thess. II: Cujus adventus erit secundum operationem Satanae in omni virtute et signis et prodigiis et mendaciis. Apocal. XIII: Fecit signa ut etiam ignem faceret de coelo in terram descendere. Glossa: Ut apostolis datus est spiritus sanctus in specie ignis et illi dabunt spiritum malignum in specie ignis. Tertio per donorum largitionem. Dan. XIII. Dabit eis potestatem in multis et terram dividet gratuito. Glossa: Antichristus deceptis dona multa dabit et terram suo exercitui dividet.

850. und die lant an widerstreit
Er geit und taillet seinem her.
wen(n) er mit furchtleicher wer
Zu im chan getwingen nicht
— als die schrift fur war gicht —,
855. Den twinget daz die geiticheit,
daz er im diensts ist bereit.
Des vierden mals daz geschicht,
daz er die vinsten macht liecht.
[6^{vb}] Als her David gesprochen hat
860. und von im geschriben stat,
Mag man auff in gelauben wol,
dazz er vil verwusten sol.
Der gute sand Gregorius
spricht von dem antechrist alsus:
865. Die starchen leut totet er
und die er in ir müte ger,
der leip er überwindet
mit manger list, die er vindet.
E der hohe Jesus Christ
870. an sein gericht chomund ist,
Ein freisleich fewr entsetet,
daz vor seinem antlitz get.
Daz fewr darumb got birt,
daz die welt da mit wirt
875. Vernewt und all Elementa
werdent da mit gerainigt da.
Über all perch aldo
steiget xv elen ho
Die haisse fewrin glüt
880. gleich dem wazzer der sint flut;
Auch sagt uns daz püch alda,

850. an[in. 852. wen] wañ. 866. nüts aus müts hergestellt. 869. Initiale. 879. glüt aus flüt hergestellt.

Quos enim suo terrore subjugare non potuit, avaritia subjugabit. Quarto per tormentorum illationem. Daniel (II, 39): Supra quam credi potest, universa vastabit. Item Gregorius loquens de Antichristo: Robustos quippe interficit, cum eos, qui mente invicti sunt, corporaliter vincit. Tertium quod praecedet iudicium, erit ignis vehementia, qui quidem praecedit faciem iudicis. Illum enim ignem emittet Deus. Primo propter mundi innovationem: purgabit enim et renovabit omnia elementa, unde et ad instar aquae diluvii, XV cubitis montibus altior erit, sicut dicitur

- scolastica historia:
 Wann die mensliche stat
 auch wol also hoch gat.
 885. Swas der leut dann leben,
 den wirt von got alda gegeben
 Die hitz als ungehewr
 fur ain fegefewr.
 Daz fewr wirt der posen pein,
 890. und die gots erwelten sein,
 Den sol es wesen ain liecht,
 wann es von gote also geschicht,
 Daz er tailet daz fewr:
 den schein er geit zu stewr
 895. Und zu frawdnen den erwelten,
 [7^{ra}] Dem fluch den gezelten
 Geit er die hitz fewrein,
 daz sy da mit gemartert sein.
 Nu mugen all hertz erpiben
 900. von der red, die geschriben
 Hie mit churtzen Worten ist,
 wann mit grossem zorn christ
 An sein gerichte sitzen wil.
 da wirt ... ane zil:
 905. Wann der himelisch potestat
 in daz tal zu Josaphat
 Chumt, und die erwelten,
 zu frawdnen die gezelten,
 Er setzet zu der zeswen hant,
 910. die dem fluche sint benant
 Zu der linken seiten dan.
 auch sul wir des glauben han,

896. Dem] Den. 899. *Initiale*. erpiden. 904. *erg.* vorhte nach wirt? 905. Wann fehlt. 908. zu] mit.

in hystoria scholastica, quia opera hominum tantum ascendere poterant. Secundo propter hominum purgationem, quia illis qui tunc vivi reperientur, erit locus purgatorii. Tertio propter majorem damnatorum cruciationem. Quarto propter majorem sanctorum illuminationem. Nam secundum Basilium Deus facta mundi purgatione dividet calorem a splendore et totum calorem mittet ad regiones damnatorum, ut amplius crucientur, et totum splendorem ad regionem beatorum, ut amplius jucundentur. Concomitantia autem iudicium erunt plura. Primum est disceptatio iudicis. Iudex enim in vallem Josaphat descendet et bonos et malos iudicabit, bonos a dextris et malos a sinistris statuet. Et credendum est in loco eminenti eum futurum, unde caeteri poterunt eum videre.

- Daz er chom an ainr stat
 so hoch, daz (er) in der maiestat
 915. Gesehen in all mugen.
 auch sol unser vernunft gehugen,
 Daz da nicht in dem chlainen tal
 daz volk begriffen wirt mit al.
 Jeronimus geschriben hat
 920. ain red, die chintleiche stat:
 Er gicht, daz in dem selben tal
 und den stern über al,
 Die da pei sint gelegen,
 daz volch sulle wesen pflegen.
 925. Doch begreiffet aine chlain stat,
 als uns die schrift beweiset hat,
 Des volches vil und ane zal,
 wenn sy zusammen über al
 Werden vast gedrukcht.
 930. die erwelten ... gezukchet
 [7^{rb}] Werden, ob sein not geschicht,
 als uns die schrift vergicht.
 Der richter dann zornig wil
 die sunder straffen ane zil
 935. Und wirt in sere gevarig,
 daz sy der parmung werch
 Ir tag nicht gehabt han
 und nicht guts hant getan.
 So beginnen sy iamerschleich
 940. chlagen selben über sich,
 Als uns tut auf Matheum chunt
 Johannes der guldein munt:
 Seine wort uns also sagen:
 die iuden sich beginnen chlagen,

914. *streiche* er. 915. in *fehlt*. 917. nicht] wirt. 918. all] wirt. 920. l. daz die red ch.? 922. den] die. 928. gest vor gedrukcht *gestrichen*. 930. *erg.* in die luft? 935. gevarig l. (ge)verch? 941. auf *fehlt*. 943. uns] sus.

Nec intelligendum est, quod omnes intra illam valliculam concludantur, quia hoc esset puerile, ut dicit Hieronymus, sed quod erunt ibi et in locis circumjacentibus. In parva autem terra innumerabilia millia hominum esse possunt, maxime quando constringuntur. Et si necesse fuerit, electi erunt in aëre corporum agilitate. (*Damnati vero etiam esse poterunt divina suspendente virtute.*) Et tunc iudex cum malis disceptabit et eos pro operibus misericordiae, qui non habuerunt, objurgabit et tunc omnes super se plangent, secundum quod ostendit Chrysostomus *super Mattheum* dicens: plangent se Judaei

945. Swenn sy sehen, daz Christ
des lembtigen gots sūn ist,
Den sy vor einen menschen e
hetten und im teten we
Mit marterlichem peine
950. und sy die wunden seine
Sehent offen und pluts vol
und wissen auf in wol,
Daz sy den mort han getan
und die sund an christ began,
955. Dem sy die wunden stachen
und durch sein hertz prachen
Mit einr glefeneien.
si muessen we schreien,
We, we uber uns selb, we!
960. da ist laubnung nicht me
Der totleichen sund!
in der hell abgrund
Werdent ewig sy verflucht
und mit dem fewr berucht.
965. Die haiden auch uber sich
chlagent iamerchleich,
[7^{va}] Daz sy eteleicher lug
und mit der chunst in immer trug
In den glauben sin pracht,
970. daz sy haben des gedacht,
Daz gots sūn, der suzz Christ,
der all der welde scheppfer ist,
Durch totleiche sund sein
lite marter und pein.
975. Die christe über sich selb chlagen —
ich main die sunder, die getragen
Die sund mit in habent dar
fur daz gerichte offenpar —,

963. Sy fehlt. 965. *Initiale*. 967. 968. l. *etwa*: Daz sy durch ir maister
lug/ (und) mit ir kunste und ir trug.

videntes viventem et vivificantem, quem quasi hominem mortuum existimabant, et
conviciantes se corpori vulnerato scelus suum denegare non poterunt. Plangent
se et gentiles, qui variis disputationibus philosophorum decepti irrationabilem stulti-
tiam putaverunt esse Deum colere crucifixum. Plangent se Cristiani peccatores, qui
magis dilexerunt mundum, quam Deum vel Christum.

- Wann in die welt lieber ist
980. wann der suzz Jesus Christ.
Die kätzer uber sich selb chlagen,
daz sy glaubten in iren tagen,
Daz ain menschleich mensch den tod
lite und all der marter not,
985. Und sehent nu, daz der selb Christ
all der weld richtar ist.
Die sunder all gemainchleich
chlagent selb uber sich,
Swen sy daz sehent an,
990. daz niemant mag got widerstan.
Im chan auch niemant entphlihen
noch von seinem antlitz gezihen;
Auch ist da stat der (t)rewen nicht
noch zeit der puez. die züversicht
995. Die sunder dann sullen han:
was güts ir leip ie gewan,
Dez beleibt in da nicht me
dann wanne (und) ach und we.
Von des ordens underscheit
1000. sand Gregorius uns seit
Und tut uns mit der red schein:
der orden sullen viere sein
- [7^{vb}] In dem gericht fur war:
zwen in der vertunten schar
1005. und zwen in der erwelten
zü frauden der gezelten.
Uber ain volch (ain) gerichte get,
daz in den peinen bestet
An end immer ewichleich.
1010. got spricht zü in: wol hungert mich,

987. *Initiale*. 997. Dez] Daz. 998. *streiche* und¹. 1003. gerich. 1004. =
mhd. vertuometen. 1007. *streiche* ain².

Plangent se haeretici, qui purum hominem crucifixum dixerunt, cum viderunt
ipsum esse judicem, in quem compunxerunt Judaei. Plangent se omnes tribus terrae,
quod nec resistendi virtus est contra eum nec fugiendi facultas ante faciem ejus est
nec poenitentiae locus nec satisfactionis tempus. Ex angustia enim omnium rerum
nihil iis remanet praeter luctum. Secundum est differentia ordinis. Nam sicut dicit
Gregorius: in judicio quatuor erunt ordines, duo ex parte reproborum, et duo ex
parte electorum. Alii enim judicantur et pereunt sicut hi, quibus dicitur: Esurivi et

- da gabt ir mir essens nicht!
 an aime volche daz geschicht,
 Daz nicht gerichte uber es gat,
 daz doch müs der hell pfat
1015. Immer ewichleich gen
 und mit den tiefeln besten
 und prinnen iamerchleich aldo.
 zu den spricht got also:
 Wer zu mir niht glauben hat,
1020. zu hant gerichte uber in ergat.
 Den selben sol niht gezemen,
 daz sy des richtars wort vernemen,
 Wann sy in iren iaren
 ie zweifelar waren
1025. Und hielten gots gepot nicht
 mit Worten noch mit werchs phlicht.
 Uber ain volch gerichte get,
 daz mit gote bestet
- In staten frauden ewichleich,
1030. zu den er spricht: do mich
 hungerte, do gabt ir mir
 ewr speise zü essen schir.
 Uber ain volch nicht gerichte gat,
 der leip daz hie verdienet hat,
1035. Daz sy mit gote *immer* sich
 (immer) sullen frewen ewichleich:
 Daz sint die volchomen man
 die dem richtar zü gestan,
 Den die ere wirt gegeben,
- [8^{ra}] 1040. Daz si dem richter sitzen neben
 Und mit in dem gericht.

1014. nicht nach doch gestrichen. 1016. besten nach dē gestrichen.
 1027. Initiale. 1035. sich aus ewichleich korrig. immer fehlt. 1036. streiche
 immer.

non dedistis mihi manducare etc. Alii vero non judicantur et pereunt, sicut hi,
 de quibus dicitur: qui non crediderit, jam judicatus est. Quia nec iudicis verba per-
 cipiunt, cui ejus fidem nec verbo tenus servare voluerunt. Alii judicantur et regnant,
 sicut hi quibus dicitur: esurivi et dedistis mihi manducare (Matth. 25, 35). Alii non
 judicantur et regnant, sicut viri perfecti, qui alios judicabunt, (non quod sententiam
 ferant, quia hoc solius iudicis est, sed dicuntur iudicare,) id est, iudicanti assistere.
 (Et illa assistentia erit primo ad sanctorum honorem.) Magnus enim honor erit, cum
 iudice sessionem habere. Juxta quod promisit dicens: sedebitis super sedes duodecim
 iudicantes duodecim tribus Israel (Matth. 19, 28). (Secundo ad sententiae confir-
 mationem).

- zu den got also spricht:
 Ir, die da hant gevolget mir,
 auff die stule sitzet ir,
1045. Ir xii richter fur war
 uber die israhelichen schar.
 Gots recht die merchen
 und sein urtail sy sterchen
 Und geschreiben sy dan,
1050. als uns der salm beschaiden chan
 Und uns her David macht slecht.
 er spricht, daz ain geschriben recht
 An in getan werd sein,
 die ere ist hailigen sein.
1055. Durch ir untrew missetat
 die ir leip begangen hat
 Und durch den ewigen fluch,
 als uns sagent die püch,
 So erscheint zü den stunden
1060. die marterleichen wunden,
 Die christ mit grosser pitterheit
 durch uns an dem chreutz leit:
 So wil er mit seinr chunft
 dann nemen sigenunft
1065. Und wil den sundern
 ewighleich peine gewern.
 Johannes der guldein munt
 tut uns auf Matheum chunt,
 Er spricht, daz in den stunden
1070. daz chreutz und gots wunden
 Liechter und schonr sein
 dann der (liechte) brehend sünne schein:
 Die sunne dar gegen vinsten wirt

1048. sein] sy. 1055. Initiale. 1072. vgl. 1078!

Sententiam iudicis adprobabunt, sicut aliquando illi, qui iudicanti assistunt, ejus
 sententiam approbant et ad ipsam approbandam subscribunt. Psalm.: ut faciant in
 iis iudicium conscriptum: gloria haec est omnibus sanctis eius (Ps. 149, 9). Tertio
 ad malorum condemnationem, quos quidem condemnabunt ex vitae suae operatione.
 Tertium est insignia passionis, scilicet crux, clavi et cicatrices in corpore. Haec enim
 erunt primo in ostensionem suae gloriosae victoriae et ideo in excellentia gloriae
 apparebunt. Unde Chrysostomus super Matth.: Crux et cicatrices radiis solis erunt
 lucidiores. Item considera, quanta sit virtus crucis. Sol obscurabitur et luna non dabit
 lumen suum ut discas, quantum crux et luna lucidior et sole praeclarior est.

- und der mane nicht liechts birt.
 [8^{rb}] 1075. Da wirt erscheinen offenleich,
 wie gar parmhertzichleich
 Die guten gehailigt sein,
 und den vertunten wirt schein,
 Daz in mit gerechticheit
 1080. der ewig fluch wirt bereit,
 Wann sy versmachten Christs plut,
 als uns Johannes chunt tüt
 — Ich main den gulden mund —,
 der tut uns auf matheum chunt,
 1085. Als von im geschriben stat
 ain wort, daz got gesprochen hat.
 Er spricht zu den leuten hin:
 durch ew ich mensch wurden pin:
 Ich wart durch ew gepunden
 1090. und verspeit zü den selben stunden
 Und gemartert und geslagen —
 wa ist die frucht, daz solt ir sagen,
 Der unschuldigen pittercheit,
 die ich durch ew auff erd leit,
 1095. Da mit ich ew zü himel lüt?
 secht, hie ist mein tewres plüt,
 Daz aus meinen wunden floz
 und ich durch ewr hail vergoz,
 Daz ewr selen wurden
 1100. erlost von (den) sunden purden —
 Wa ist daz lon des plüts mein,
 daz ir mir gabt durch meine pein?
 Ich het ew uber mein ere zwar,
 da ich got waz und offenpar
 1105. Ein tothleicher mensch erschein —

1078. und den vertunten wirt s.] wann der brehund s. 1100. *streiche* den.

Secundo in ostensionem suae misericordiae, ut ex hoc ostendatur, quod misericorditer boni sunt salvati. Tertio in ostensionem suae justitiae, ut ex hoc ostendatur, quam justissime reprobi sunt damnati, quia scilicet tantum pretium sui sanguinis contemserunt, unde in haec verba iis exprobat, ut dicit Chrysostomus super Matthaeum dicens: ego propter vos homo factus sum, propter vos alligatus sum et delusus et caesus et crucifixus, ubi est tantarum injuriarum mearum fructus? Ecce pretium sanguinis mei, quem dedi pro redemptione animarum vestrarum. Ubi servitus vestra, quam mihi pro pretio sanguinis mei dedistis? Ego super gloriam meam vos habui, quum essem Deus apparens homo: et viliozem me omnibus rebus vestris fecistis.

- so pos wart ewer ding chain,
 Ir liasset ew es lieber sein
 dann den glauben mein
 und mein gerechticheit!
 1110. der gulden munt uns aber seit:
 [8^{va}] Gen got ist chain widersatz,
 in uber zeuhet auch chain schatz,
 Wann er allain mer hat
 dann chain sein hant getat.
 1115. Ditz wort uns hie macht chunt
 Sand Berhards mund:
 Es chumt noch des tags schein,
 daz raine hertz pesser sein
 Denn all wort listichleich volpracht,
 1120. in dem tag die gut andacht
 Verr pesser wesen sol
 dann drei gurtel golds vol.
 Furpas spricht er:
 wann es ist der richtar,
 1125. Der nicht mit worten wirt betrogen
 noch mit gabe hin gezogen.
 Furpas sagt uns alsus
 der hailig Augustinus:
 Gerichtes tag wirt erpiten,
 1130. so chumt mit gerechten siten
 Der richter, der nicht daz sihet an,
 wie schone gestalt hab ain man;
 Sin pallas niemant zerpricht
 mit silber noch mit gold nicht,
 1135. Pischhoff, abte noch herzogen.
 er wirt mit worten nit betrogen
 Noch mit chainr hand list,

1106. ewer ding chain] nie chain ding. 1120. dem] den. 1122. drei] pei.

Nam omnem rem vilissimam terrae amplius dilexistis, quam justitiam meam et fidem. Haec Chrysostomus. (*Quartum est severitas judicantis, non enim flectetur timore, quia omnipotens est.*) Chrysostomus. Nec resistendi virtus est contra eum nec fugiendi facultas etc. Nec munere poterit corrumpi, quia ditissimus est. Bernardus. Veniens veniet dies illa, in qua plus valebunt pura corda quam astuta verba, et conscientia bona quam marsupia plena. Ille enim est, qui non fallitur verbis nec flectetur donis. Item Augustinus. Expectatur dies iudicii et aderit ille acerrimus iudex, qui nullius potentis personam accipit, cujus palatium auro et argento nullus episcopus vel abbas vel comes corrumpere poterit... Nec errore,

- wann er der aller weissest ist.
 Uns schreibt der pabst Leo
 1140. auch alhie von got also:
 Daz ist des hochsten richtar chunft:
 (daz) sein anlutz hat die vernunft,
 Daz *im* erscheint in der vrist
 alles, daz verporgen ist;
 1145. Die haimlichen ding gar
 die sint im auch offenpar;
 [8^{vb}] Im wirt daz -vinsternus liecht;
 von seinr weisheit daz geschicht,
 Daz im die stummen reden mit;
 1150. vor einem vorchtleichen sit
 Daz stilnus im peichtig wirt;
 der gedang im red birt
 An stimme, als die schrift seit.
 gen seinr hohen weisheit
 1155. Der vogt urtail und ir wort,
 (und) aller meister chunste hort
und aller listeger list
 Unvervangleichen ist.
 Auch hat uns geschriben alsus
 1160. der gute sand Jeronimus:
 Die stummen da saeliger sein
 dann die gesprechen. auch wirt schein,
 Daz die hirten und waltman
 sullen da mer salden han
 1165. Dann die philosophiei.
 er gicht, daz auch da saeliger sei
 Ain gepawr dann ain kretar
 und die chranchen pleter

1141. des] ds. 1142. *streiche* daz. 1143. im] in. 1156. *streiche* und. 1157. 1158. *vertauscht*. 1157. und *fehlt*. listiger (*gen. pl.*) listen. 1162. *daz vor* auch *getilgt*. 1167. kretar = *procurator* l. redner *und ersetze* pleter 1168?

quia sapientissima est. Leo papa: *Ista est sapientia summi iudicis, iste tremendus aspectus, cui pervium est omne solidum et apertum omne secretum, cui obscura clarent, muta respondent, silentium confitetur et sine voce mens loquitur. Et ideo cum ejus sapientia sit talis et tanta, contra ipsius sapientiam nihil valebunt allegationes advocatorum, nec sophismata philosophorum, (nec praeclarissima eloquia oratorum,) nec astutiae versutorum. De his quatuor sic dicit Hieronymus: quanti illic elingues et muti feliciores loquacibus erunt, quo ad primum, quanti pastores philosophis, quo ad secundum, quanti rustici oratoribus, quo ad tertium, quanti hebes argutiis praeferendi sunt Ciceronis, quo ad quartum. Quintum est accusator horribilis.*

- Mer redens chunnen alda
 1170. dann der maister Zicero.
 Da mag der sunder wol chlagen,
 so drei besager in besagen:
 Des ersten zu sagen an
 hebt der tieffel sathan.
 1175. Da von schreibt uns alsus
 der hailig Augustinus:
 In der zeit daz ergat,
 daz unser wort und unser tat
 Der teufel rüget und saget:
 1180. der pose valant nicht verdagt,
 In welher zeit, an welher stat
 unser leib gesundet hat,
 [9^{ra}] Und waz wir guts sulden han
 in der selben zeit getan.
 1185. Der tieffel also spricht er:
 o gerechter richter,
 Richte den sunder wesen mein!
 er ist von naturen dein:
 Durch deine marter waz er dein,
 1190. durch meine rate ist er nu mein!
 Er waz dir ungehorsam ie:
 an meinen rat er sich verlie
 Und waz mir gehorsam.
 der selb sunder von dir nam
 1195. die stol der untotlicheit,
 von mir daz suntlich chleit,
 Den rock, den er hie an hat.
 er hat gelazzen deine wat:
 In der meinen ist er chomen her!
 1200. aller gerechtister richtär,

1188. r über natuen. 1195. un über der Zeile nachgetragen.

Tres enim tunc accusatores contra peccatorem stabunt. Primus est dyabolus, qui tunc accusabit. Augustinus: praesto tunc erit dyabolus recitans verba professionis nostrae et objiciens nobis quaecunque fecimus, in quo loco et in qua hora peccavimus: et quid boni facere tunc debuimus, dicturus est enim ille adversarius: Aequissime iudex judica istum meum esse (*ob culpam, qui tuus esse noluit per gratiam*), tuus est per naturam, (*meus per miseriam*), tuus ob passionem, meu sob suasionem, tibi inobediens, mihi obediens, a te accepit immortalitatis stolam, a me accepit hanc pannosam, qua indutus est, tunicam, tuam vestem dimisit, cum mea huc venit. Aequissime iudex

- Richte, daz er sull mein
immer vertumender sein!
We we we mag rueffen der,
daz er also funden wirt, daz er
1205. Dem tieffel wirt gefrumt
und mit im vertümt.
Da von schreib uns alsus
der hailig Augustinus
Und geit uns des urchund,
1210. daz unser aigen sund
Sei der ander besager:
sein aigen sund, also gicht er,
vor gerichte nicht verdagen,
iegleichen sunder sy besagen.
1215. Auch hat her Salomon geseit
in dem pûch der weisheit,
Er spricht, als wir haben vernomen,
in ir sunden gedanch sei chomen,
So vertumet sei ir missetat,
- [9^{rb}] 1220. Die gen in zuchlagen stat.
Sand Bernhard tut uns chunt,
daz in der angstleichen stund
Des sunders sunde
sprechend und tûn chunde
1225. All seine missetat,
die er hie begangen hat.
Si sprechen: du hast uns began,
wir sein dein werch, die du getan
Hast und sy geliesse nie —
1230. wir laszen auch nicht von dir hie!
Mit dir sein ewichleichen wir
und chomen zü gerichte mit dir!
So rügent sy vil missetat,
die der sunder begangen hat.

judica illum meum esse et mecum damnandum esse. Heu poteritne talis aperire os, qui talis invenitur, ut juste cum dyabolo deputetur. Haec Augustinus. Secundus accusator erit proprium scelus. Peccata enim propria unumquemque accusabunt. Sapient. IV. Venient in cogitationem peccatorum suorum timidi et transducent illos ex adverso iniquitates eorum. Bernardus. Tunc loquentia simul ejus opera dicent: Tu nos egisti, opera tua sumus, non te deseremus, sed semper tecum erimus et tecum ad judicium pergemus; multisque et multiplicibus criminibus eum accusabunt.

1235. Der dritt besager in der frist
die welt gemainichleich ist.
Da von schreibt uns alsus
der gute sand Gregorius:
Fragstu, wer besagt dich?
1240. die welt gemeine, so sprich ich:
Swen der scheppfer betruht wirt,
der welt gemaine es swär birt.
Da von spricht alsus
der gute sand Matheus:
1245. In dem tage daz geschicht,
daz wir haben antwurt nicht,
So himel und erde gen uns stan;
tag und nacht, sùn und man
und all die welt in der frist
1250. gezeug unser sund ist.
Und ob sy swigent all gar,
doch rugent uns offenpar
Unser gedang und unser tat,
die unser leip begangen hat:
- [9^{va}] 1255. Vor got sy dann uns besagen
und uber uns schreient und klagen. —
Auch sullen wir merchen da pei,
daz der gezeug sein drei,
Die dem sunder pei gestan
1260. und rugent waz er hat getan.
Der erste gezeug in der frist
uber den sunder got selber ist.
Da von schreibt uns alsus
der gute sand Jeronimus,
1265. Aus gots mund spricht er:
ich pin gezeug und richtar.

1235. ist vor ind^s getilgt. nach 1246. So sunne und man gen uns stan getilgt. 1257. Initiale.

Tertius accusator erit totus mundus. Gregorius. Si quaeris, quis te accusabit, dico, totus mundus. Offeso enim creatore offenditur totus mundus. (Chrysostomus super) Matthaum. In illo die nihil est quod respondeamus, ubi coelum et terra, aqua, sol et luna, dies et noctes et totus mundus stabunt ante Deum adversus nos in testimonium peccatorum nostrorum. Et si omnia tacerent, ipsae tamen cogitationes nostrae et opera specialiter stabunt adversus nos ante deum nos fortiter accusantes. Sextus est testis infallibilis. Tres enim testes tunc adversus se habebit peccator. Unum supra se habebit peccator, scilicet Deum, qui erit judex et testis. Jerem. XXIX. Ego sum judex et testis dicit dominus.

- Der ander gezeug in der zeit,
als uns die schrift urchund geit,
Der wonet in dem sundär,
1270. als ich mit der schrift bewar:
Daz ist die pöz andacht,
die in hat zü sunden pracht.
Da von schreibt alsus
der hailig Augustinus:
1275. Wer den chunftigen richtär
furchte, der fug es so, daz er
Sin andacht so richte hie
und mit gedanchen rainig sy,
Wann mit rede wirt besacht
1280. bezeugnus der andacht.
Den dritten gezeug an der stat,
den der sunder uber sich hat,
Der stet da pei da beneben:
daz ist der engel, der gegeben
1285. Im waz (gegeben) zu aim hutman,
der wais, waz er ie hat getan,
Und uberzeugt in sa
vor dem richter alda.
Job, der gedultig man,
1290. hat uns ditz wort chunt getan:
[9^{vb}] Die himel und der engel schar
tund seine sund offenbar.
Von des sunders getwang,
den er leidet, und gedrang,
1295. Da von tut uns hie chunt
sand Bernhards mund:
Wie enge dem sunder wege
werdent paid steig und stege:
Uber in der zornig richtar ist;

1277. Sin] Si. 1285. *streiche* gegeben.

Alium intra se scilicet conscientiam. Augustinus: Quisquis futurum iudicem times, praesentem conscientiam corrige. Sermo enim tuae causae testimonium est conscientiae tuae. Tertium juxta se, scilicet proprium angelum ad custodiam deputatum, qui tamquam conscius omnium, quae fecit, contra eum testimonium perhibebit. Job. XX. Revelabunt coeli, (id est angeli,) iniquitatem ejus. Septimum est *artatio eius, id est peccatoris*. De hoc sic dicit Gregorius: O quam angustae erunt tunc viae reprobis. Superius erit iudex iratus.

1300. die elementen in der frist
An ainem klos under im;
totleicher mensch, daz vernim:
Zu seinr zeswen seiten
die sund zu den zeiten
1305. Tunt seine missetat bechant;
so sint zu seiner tenken hant
Der armen pösen tiefel vil
an zal und an zil,
Die in sullen da hin ziehen,
1310. da er sol immer fraud flihen;
Innen ist sein andacht,
die in zü sunden habet pracht;
Die welt in aussen peinet,
die in mit fewr an scheintet.
1315. So ist der arme sundar
begriffen, daz er hin noch her
Mag gedenchen fluchtichleich.
es ist auch unmügleich,
Daz er sich müg verpergen da,
1320. sol er erscheinen da,
daz ist im unleitlich,
sus hat die schrift beweiset mich.
Durch des sunders unheil
erget uber in daz urteil,
1325. Daz immer ewig wesende (p)ist,
daz auch niemant in der frist
[10^{ra}] Mag vider tedingen;
es mag auch niemant pringen
An ainen hohen richtar.
1330. als ob ain chunig gewaltig wär,
Der an sein gerichte sazze,
und sich ainr vermaze

1323. *Initiale*. 1325. ist] pist.

inferius horrendum chaos, a dextris peccata accusantia, a sinistris infinita daemonia ad supplicium trahentia, intus conscientia urens, foris mundus ardens. Miser peccator sic deprehensus quo fugiet? latere erit impossibile, apparere intolerabile. Octavum est sententia irrevocabilis. Illa enim sententia nunquam poterit revocari nec ab illa poterit appellari. (*Triplici enim de causa appellatio in causis judicialibus non recipitur.*) Primo propter iudicis excellentiam, unde a rege ferente sententiam appellari in regno suo non potest,

- Mit seinr schuld zufliehen
und sich furpas zeziehen
1335. An ainen hohen richtar —
des mocht nit sein, wann niemant war
Ob dem chunig in seinem reich.
von dem pabst, dem gleich,
Noch von dem chaiserlichen vogt
1340. wirt chain sach auf gezogen
An chainen richter hin,
wann sy häbent niemant über in
Hie auf erdreich nicht.
doch under weilen daz geschicht,
1345. Daz ain sach wirt gezogen
fur den chaiserleichen vogt
Von dem pabst, und sider
aber vor den pabst wider
Mag ain ding (weder) werden gezogen
1350. von dem chaiserlichem vogt.
Des mag vor got nit geschehen,
als uns die schrift hat veriehen,
Wann der raine suzz Christ
der chaiser aller chunig ist
1355. Und aller richter ain vogt:
des wirt chain ding gezogen
Von im an den potestat,
wann er niemant *ob im hat*.
Vor seinem gerichte werdent zwar
1360. all sund offenpar.
Da von schreibt *uns* alsus
der gute sand Jeronimus:
- [10^{rb}] Der selb tag noch ergat,

1348. den] dem. 1349. *streiche* weds. 1350. von *aus* vor *und* dem *aus*
den *korrigiert*. 1357. den] dem. 1358. *ob im hat fehlt*. 1361. *uns fehlt*. 1363.
Initiale.

quia in regno suo nullum supra se habet. Similiter nec ab imperatore vel papa potest appellari. (Secundo propter criminis evidentiam, quia quando crimen notorium est, non potest appellari. Tertio propter rem non differendam, quia res non recipit dilationem, quia forte ex dilatione detrimentum pateretur. Similiter non appellatur. Propter hanc triplicem rationem ab illa sententia etiam non poterit appellari). Primo propter iudicis excellentiam, quia iudex ille nullum supra se habet, sed ipse omnes excedit aeternitate, dignitate et potestate, unde ab imperatore vel papa posset aliquo modo appellari ad Deum. A Deo autem ad nullum licet, quia

- daz all unser missetat,
1365. Gut und pos fur war,
gezaiget werden offenpar,
Recht als ob sy sein geschriben
an ainr tafeln und beliben.
Da werdent die gerechten fro
1370. zü den got spricht also:
Gar froleich in den zeiten
chumpt ir gebenedeiten,
Besitzt ewichleiche
mains vater reiche,
1375. Daz er in seinr ewichait
vor der weld ew hat berait.
Zu den gar verdampten,
der hell den benanten,
Got spricht in den zeiten:
1380. get ir vermaledeiten
In daz ewig fewr,
da ew immer tewr
Fraud und sald müs sein!
in der ewichleichen pein
1385. Sult ir wesen ymmer
des wirt ew end nimmer:
Da wirt chain ding auff gezogen
noch chains saüms da gephlagen!
Alle die geschichte,
1390. die von göts gerichte
Wir alhie geschriben han,
in aime augen plikch ergan.

Auf 1392 folgt nach zwei Zeilen Abstand mit Initiale: Starcher got adonay, / dem ungeprochen wonet bei / (1395) Chraft mit voller gewalt, / der iegleich iung und alt / [10^{vb}] In aime lauff ist und waz, / aus des hohen maiestas / Geflossen ist und waz gegeben / (1400) aller creaturen leben... (Einleitung zum dritten Buche des Passional).

supra se nullum habet. Secundo propter criminis evidentiam, omnia enim scelera et crimina reprobatorum ibidem nota erunt et manifesta. Jeronimus: Aderit illa dies, in qua facta nostra quasi in quadam tabula picta demonstrabuntur... Tunc dicet rex his qui a dextris eius erunt: Venite benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi (Matth. 25, 34)... Tunc dicet et his qui a sinistris erunt: Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum, qui paratus est diabolo et angelis eius. (Matth. 25, 41). Nihil enim, quod ibi agitur, differentiam patitur, sed omnia in momento, in ictu oculi peraguntur.

DER SMIT VON OBERLANDE

Motivgeschichtlicher Versuch zu Frauenlobs Marienleich 11, 1-5:

*Der smit von oberlande
warf sinen hamer in mine schôz
und worhte siben heilikeit.
ich truoc in der den himel und die erden treit,
und bin doch meit.*

(Pffannmüller)

Die Frage nach Sinn und Bedeutung eines Motivs, nach seiner dichterischen Leistung in einem bestimmten Gedicht, also im konkreten Einzelfall, wird in der motivgeschichtlichen Forschung gewiß stärkere Beachtung beanspruchen dürfen als das bloße historisch-philologische Interesse an den formalen Tatsachen seiner « Herkunft ». Wohl handelt es sich in der Motivgeschichte auch darum, die Typik zu erfassen. Aber wem es nicht um Probleme der Tiefenpsychologie, sondern um Deutung von Dichtung geht, erforscht das Typenhafte nicht um eines selbständigen Eigenwertes willen, vielmehr sieht er in ihm einen Orientierungspunkt der interpretierenden Betrachtung, die im Spannungsfeld von « äußerer » und « innerer » Motivgeschichte, von allgemeiner Struktur und individueller Form- und Sinnggebung ihren methodischen Ansatz zu gewinnen sucht. Als isolierte Verallgemeinerung hat die Typik schon insofern einen problematischen Wert für die literarhistorische Motivgeschichte, als sie ja gerade aus dem Geschichtlich-Konkreten hinausdrängt. Geschichtlich wirksam ist nicht die (nachträgliche) Abstraktion der Typik, sondern nur das im einzelnen Zeugnis in Erscheinung tretende Ursprüngliche - sagen wir: die Idee.

Dies vorzuschicken schien nötig, weil die bisherigen

Deutungsversuche des hier zu behandelnden Motivs zu solchen grundsätzlichen Erwägungen Anlaß geben. Wer diese Versuche im ganzen überblickt, wird nicht nur erkennen, daß sie ausschließlich auf die Frage der Herkunft des formalen Motivs ausgerichtet sind und eine vergleichende Gehaltsanalyse unter Heranziehung der übrigen Dichtung Frauenlobs und vergleichbarer Zeugnisse seiner Zeit und seiner Nachfolger unversucht lassen, also in der äußeren Motivgeschichte steckenbleiben. Er wird auch mit einiger Verwunderung feststellen, daß sie, von einigen, aber deshalb um so lobenswerteren Bemerkungen Pfannmüllers¹ abgesehen, auf den germanistischen Forschungsbereich im engeren Sinn beschränkt bleiben. Dies muß auffallen, da man sich ja im allgemeinen sehr wohl der Tatsache bewußt war, daß Frauenlobs dichterische Quellgründe meist anderswo liegen, nämlich in den biblischen Texten, im geistlichen Schrifttum und in dem zur vor- und frühchristlichen Zeit vermittelnden historischen, mythographischen und poetischen Traditionsgut des Mittelalters.

Das Interesse an der kurzen, aber außergewöhnlichen Stelle entsprang zweifellos der durchaus begreiflichen Erwartung, ihre Bildlichkeit von der christlich-theologischen Bedeutung loslösen zu können, und das erforderte, motivgeschichtlich zu erhärten, daß sie als Zeugnis vorchristlicher und im Volksbewußtsein bewahrter Religiosität verstanden werden darf. Mehrere namhafte Forscher haben sich mit den auch sonst aus volkskundlichem Interesse öfter zitierten Versen befaßt². Wir können weitgehend darauf verzichten, auf ihre Äußerungen im einzelnen einzugehen³. Vor allem geht es um den gewichtigen Vers 11, 2 (*warf sînen hamer in mîne schôz*) wegen seiner überraschenden Ähnlichkeit mit einem Eddavers (*Leggið Mjöllni í meyjjar kné* Thrymskvida 30), auf den schon Jacob Grimm Bezug nimmt. Pfannmüller hat jedoch eine «Anknüpfung an die Weihe von Thors Hammer im Schoße der

¹ L. Pfannmüller, *Frauenlobs Marienleich*, Straßburg 1913 (Qu. u. F. 120).

² Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835, 4. Ausg. besorgt von E. H. Meyer, Gütersloh 1876/78, Bd. I S. 150. - Wilhelm Wackernagel *ZfdA* IX (1852) Anm. 64. - Konrad Burdach, *Vom Ma. z. Ref.* III, 1, 353 u. 413 f. (mit einem Brief von Andreas Heusler). - Alois Brent bei Burdach l. c. S. 247 f. - Franz Jostes, *Sonnenwende*, Münster/W. 1926/30 S. 64 u. 597.

³ Ausführliche Behandlung in meiner Dissertation (*Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Natur-Allegorese bei Frauenlob*, Heidelberg 1958), auf deren Material ich mich auch im Folgenden stütze.

Riesenbraut mit Recht abgelehnt» (Burdach). Obwohl sich dem Vers sonst nichts Vergleichbares an die Seite stellen ließ, andererseits die Ähnlichkeit des nordischen und deutschen Verses dem Spiel des Zufalls zugeschrieben werden muß, «da es nicht zu beweisen ist, daß auch der deutsche Donar mit einem Hammer bewaffnet war»¹, bleiben Pfannmüller und auch Burdach, der seiner Stellungnahme einen sachlich klärenden und vorsichtig abwägenden Brief von Andreas Heusler beifügt, nach gebührender Würdigung verschiedener Möglichkeiten anderer Beeinflussung, bei der Vermutung, daß sich hier «ein in der Volksvorstellung» erhalten gebliebener «Rest germanisch-heidnischer Mythologie»² in Frauenlobs Dichtung bewahrt habe. Auf Jacob Grimm fußend hatte schon Wackernagel knapp und zusammenfassend, aber auch recht weitherzig formuliert: «Der schmied von oberland aber, der einen hammer in den schoß der jungfrau wirft, ist noch der donnergott und der hammerwurf das alte vermählungszeichen». Im gleichen Jahr (1852) kommentierte Groot³ eine Stelle bei Muskatblut (26, 12), die Frauenlobs Verse nachahmt: «Es scheint auf das alte Hammerwurfsrecht gedeutet zu werden, wodurch dem Berechtigten die Strecke, welche er mit dem Hammer überwerfen konnte, als Eigentum zufiel. Hier wäre Gott der Schmied und der Schoß der Jungfrau das Errungene». Das kann nur im Hinblick auf Frauenlob gesagt sein, denn bei Muskatblut fehlt der Ausdruck *in mîne schoß*. Dieser ist aber nur schwer mit dem rechtlichen Hammerwurf in Verbindung zu bringen, weil ein Hammerwurf als «altes Vermählungszeichen» nirgends bezeugt ist. Außerdem liefert Frauenlob selbst den Beweis, daß ein Zusammenhang mit dem Hammerwurfsrecht nicht in Betracht kommt. Er verwendet bei der Darstellung der *missio filii* auch dann das Verbum *werfen*, wenn von Schmied und Hammer nicht die Rede ist, so Ett. 315⁴ (*Got mit des geistes düste / den sun warf undr ir brüste*), Kreuzleich 9, 14/16 und Marienleich 19, 22; was dann auch anderweitig zu finden ist, etwa bei Heinrich von Mügeln (*Der sines*

¹ Bächtold-Stäubli, Hdb. d. dt. Aberglaubens, III, 1370/76.

² Pfannmüller 27; vgl. 95.

³ E. v. Groot, *Die Lieder Muskatbluts*, Cöln 1852.

⁴ Mit Ausnahme des Marienleichts wird Frauenlob nach der Ausgabe Ettmüllers, *Bibl. d. ges. dt. Nat. Lit.* 16 (1843), zitiert.

spiegels wunn / warf, maget, in dins herzen brunn)¹. Der Terminus verlangt also eine andere Erklärung.

Er gehört, wie mir scheint, zu der Vorstellung, daß die Herabkunft des Sohnes als ein momentanes, unerwartetes Ereignis aufzufassen sei. So steht bei Hans Folz: *In schnellem augenblick / der schopfer in dich creatur sich neiget*². Auch das folgende Motiv verdient hier Beachtung. In dem bekannten Vergleich Christi mit dem Einhorn³, das vom Jäger (Gottvater) verfolgt im Schoß der Jungfrau Schutz findet, ist der Sohn der zur Erde Hinabgetriebene. Wir können zum Vergleich nebeneinanderstellen:

Crist... leite sich in dine schôz, dô der vater in jagete
(Konr. v. Würzb. GSchm. 274 ff.)

(Der vater)... den sun treip... (in) ir schôz
(Frauenlobs Kreuzleich 10, 1 ff.)

Der smit... warf sînen hamer in mîne schôz
(Marienleich 11, 1 f.)

Got... den sun warf undr ir brüste
(Ett. 315)

Daneben steht die einfache Form:

Daz wort mir von der hoehe quam
(Marienleich 16, 14)

daz wort sant er der meide sider
(Kreuzleich 16, 6)

Sun, hamer, wort werden also als gleichwertige, ja austauschbare Entsprechungen für den johanneischen *Logos (et verbum caro factum est Joh. I, 14)* gebraucht. Sodann ist an einen weiteren Zusammenhang zu erinnern (vgl. Pfannm. 95): Nach Jeremias 23, 29 ist Gottes «Wort» *quasi ignis... quasi malleus conterens*

¹ Stackmann DTM LI (1959) 120, 1 f.

² Mayer DTM XII 67, 55.

³ Vgl. Brunhilde Peter, *Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob*, Qu. u. Abh. z. mittelh. Kirchengesch. 2, Speyer 1957, S. 142.

*petram*¹, also dem geschleuderten Blitzstrahl vergleichbar². Die biblische Ausdruckssprache macht schon im Alten Testament einen Vergeistigungsprozeß durch. Die elementaren Naturereignisse, in denen sich der gewaltige Gott bekundet, werden allmählich zu Bild und Vergleich für das geistige Kommen Gottes: «Wie der Regen, so mein Wort» (vgl. 5. Mos. 32, 1 f; Jes. 55, 10 f), usw. So wird auch der niederfahrende Blitz Chiffre für die von oben kommende Offenbarung, die Herabsendung des «Wortes» durch den Vater. Im *Liber Sapientiae*, auf den Frauenlob häufig zurückgreift, steht: *Omnipotens sermo tuus de caelo a regalibus sedibus, durus debellator in mediam exterminii terram prosilivit* (18, 15). Offenbar hat Frauenlob das auf den Blitz zutreffende *prosilire* 'hervorstürzen, herabfahren' durch *werfen* ausgedrückt und dieses als selbständige, vom Bild des Schmiedes und Hammers unabhängige Metapher für die *missio*, die «Geworfenheit» des Sohnes in die Kreatürlichkeit verstanden.

Von den Nachahmern Frauenlobs wurde die eindrucksvolle Prägung der Stelle nicht übersehen. Aber auch bei ihnen findet sich keine Anspielung auf eine juristische Bedeutung, und wir dürfen um so weniger annehmen, daß sie ihr Vorbild mißverstanden haben, als der rechtliche Hammerwurf für sie eine bekannte Sache war und noch im späten Mittelalter häufig praktiziert wurde. Ein unter Marners Namen aufgezeichnetes, von Strauch³ als unecht erkanntes und nicht vor Frauenlob zu datierendes, vielmehr auf ihm fußendes Gedicht des Cgm 350⁴ spricht vom *smit von oberlant, der elliu bild' wol wûrken kann* (Str. 4). Vermutlich hat das bei Frauenlob stehende *worhte* (11, 3) den unbekanntem Dichter veranlaßt, im *smit* vor allem den Schöpfergott zu sehen. Daß dies einer lebendigen Vorstellung

¹ Ett. 406 (nach Thomas, *Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs*, Lpz. 1939, Palaestra 217, unecht) ist von einem Blitz von erze die Rede, *dâ von zervert vil manec fels*.

² Weiteres über das Motiv des blitzschleudernden Gottes finden religionsgeschichtlich und archäologisch Interessierte bei A. Kuhn, *Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks. Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogermanen*, Berlin 1859. - P. Jacobsthal, *Der Blitz in d. orientalischen u. griechischen Kunst*, Berlin (Weidm. Buchh.), 1. Teil als Diss. Bonn 1906. - A. Rieth, *Der Blitz in der bildenden Kunst*, München 1953.

³ Ph. Strauch, *Der Marner*, Straßburg 1876 (Qu. u. F. 14), S. 75.

⁴ Strauch l. c. Gedicht 12, Verse 30 ff.

entsprach, läßt ein Gedicht der Kolmarer Liederhandschrift erkennen:

*der aneboz daz ist diu welt, diu smit der himel wite,
der esse gluot daz ist diu helle, went dem sinder lachen.
der werde got milt und guot
daz ist der meister hochgemuot,
derz allez tuot...¹*

In dem hier zur Umschreibung der Schöpfungsordnung dienenden Bild der Schmiede fehlt der *hamer*, aber nur, um das Wunder der Schöpferkraft des Gottschmiedes noch zu betonen, denn *sîn meisterschaft diu ist sô grôz, er dorft niht hamer und zange* (Vers 6). Dasselbe sagt eine einprägsame Doppelzeile aus Bruder Hansens Marienliedern:

*Aen hamer, zang und aen anboez
So smyd her ganz der werelt cloez².*

Manches hiervon mag volkstümlicher Überlieferung entsprechen. Literarisch vermittelt wurde die Vorstellung jedoch von dem 1202 in Citeaux gestorbenen Alanus von Lille, dessen poetisierte Theologie sie ausgiebig verwendet. In seinem *Liber de planctu Naturae*³ wird der Weltenschöpfer *aureae fabricae faber aurarius* genannt, der in der *creatio ex nihilo* das *verbum materiale* aus dem *verbum mentale* herausbildet, indem er *mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit... non exterioris instrumenti laborante suffragio, nec materiae praejacentis adjuvante auxilio, nec alicujus indulgentiae flagitio, sed solius arbitrariae voluntatis imperio*⁴. Auch Muskatblut ahmt die Frauenlobverse nach und arbeitet sie in seine religiöse Minneallegorie ein⁵. Er sieht in dem Hammerwurf des Gottschmiedes wieder das Naturphänomen, den *von oben ab ze tal* fahrenden Blitz und den im Wolkenbrodem

¹ K. Bartsch, *Meisterlieder der Kolmarer Liederhandschrift* (Bibl. d. Lit. Vereins LXVIII), Stuttgart 1862, Gedicht 12, Verse 30 ff.

² R. Minzloff, *Bruder Hansens Marienlieder aus dem 14. Jahrhundert*, Hannover 1863, Verse 3763/64.

³ Zitiert wird durchweg nicht nach Migne (Pl 210), sondern nach Th. Wright, *The anglo-latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, London 1872 (vol. II S. 268 ff. *Anticlaudianus*, S. 429 ff. *L. de planctu Naturae*).

⁴ Wright 468 f.

⁵ Groote 26, 10 ff.

(*tüfften*) sich mit den Chören der Engel vermischenden Donner (*schal... in den lüfften*). Der *smit von oberlande* ist wieder der Natur- und Himmels-gott des Alten Testaments, der Herr der Elemente, wie ihn auch der Marner sieht:

*Die bliczen und die donreslege
sint mit gewalte in siner pflege,
der regenboge, der winde sūs, diu heiter, daz gehilwe.
.....
er sitzet uf den himelstel¹*

Diese hier offenbar selbstverständliche Identifizierung des Hammers mit dem Blitz weist uns darauf hin, auch einmal nach anderer Richtung Ausschau zu halten. Gibt es nicht außerhalb der biblischen und germanisch-deutschen Tradition Vergleichbares? Heusler beschränkt sich in seinem Brief an Burdach streng auf den germanistischen Bereich und faßt nur das Hammer-symbol ins Auge. Die mythologische Identität von Hammer und Blitzstrahl, obwohl auch gerade altgermanisch, bleibt außer acht. Aber schon Jacob Grimm weist auf sie hin, und im Volksbewußtsein gibt es den in die Blitzmythologie gehörenden *slegel* (ahd. *slaga* 'malleus'; vgl. Graff), in dem sich segnend oder strafend eine höhere Schicksalsmacht bekundet². Auch in der schon genannten Jeremiasstelle steht *ignis* neben *malleus*. Heusler stellt fest, daß das Hammersymbol in Verbindung mit Hochzeit «sonst» (i. e. bei Frauenlob und im Thrymlied) nicht vorkomme. Sieht man im Hammer den Blitz, so bietet uns die antike Überlieferung eine Reihe nützlicher Vergleichsstücke. Von Jupiter, *qui foedera fulmine sanxit*³, weiß Claudian zu berichten, daß er den Ehebund zwischen Proserpina und Pluton, der sich das Demeter-kind im stillen Einvernehmen mit seinem Bruder (Jupiter) geraubt hat, mit dem Blitz weicht und damit schließt. Denn Pallas und Diana hätten dem Räuber die Beute wieder entrissen,

*...ni Iuppiter aethere summo
Pacificas rubri torsisset fulminis alas
Confessus socerum: nimbis hymenaeus hiulcis*

¹ Strauch I, 30 ff.

² Vgl. Grimm, *Dt. Mythol.* (I. c. 4. Aufl.) S. 113 f. u. 114 Anm. 1. - Wackernagel I. c. - E. Martin, *Wolfram v. E. Parzival u. Titarel*, Halle 1903, II. Bd. (Kommentar), S. 176, zu Parz. 180, 10 ff.

³ Vergil, *Aen.* XII, 200.

*Intonat et testes firmant conubia flammae*¹.

...Doch Jupiter theilte den Aether
Und ließ feurig den Blitz auf friedlichen Schwingen entschweben,
Väterlich segnend den Bund. Hochzeitlich donnert das schwere
Regengewölk, als Zeugen bekräftigen Flammen die Ehe.

(Wedekind)

Claudian übernimmt diesen Zug der Persephonemythe² aus einer Chorstrophe des Euripides (*Helena* 1260 ff.), der aber das Tragische der Situation hervorhebt und die versöhnliche Bedeutung der Blitzweihe nicht zur Geltung kommen läßt. Als die Freundinnen Persephone mit der Waffe befreien wollen, heißt es knapp: «Doch aus himmlischen Höhen herabschauend, bereitete Kronos' Sohn / Andre, bittere Loose» (Donner), d.h., daß er den Bund, trotz des Raubes, rechtlich anerkennt. Er stimmt dem zu, was Claudian in einem rechtlichen Weiheritual ausdrückt, dem Vollzug der Ehe. Das Ritual deutet jedoch zweifellos auf eine ursprünglichere Verbindung von Blitz und Ehe zurück. Dem naturhaft-magischen Denken bedeutet der Blitz selbst schon ein Säen³, Hervorrufen, Zeugen. Auch das klassische Beispiel für die Blitzzeugung, die Semelemythe, kennt in ihrer Überlieferung hierfür verschiedene Grade der Deutlichkeit. Semele, die Kadmostochter, «lebt bei den Olympiern, gestorben im Feuer des Blitzes»⁴. Sie erlangt Unsterblichkeit durch die Berührung des Blitzes⁵. Der im Blitz erscheinende, ihren maßlosen Wunsch erfüllende und sie liebend zugleich zerschmetternde und verewigende Zeus rettet den ungeborenen Dionysos in seinen Schenkel. Aber der Legendenbericht des Pausanias⁶, wonach das Kultbild des Dionysos Kadmos mit dem Blitz vom Himmel gefallen sei, erinnert daran, daß Dionysos im Blitz, der Semele traf, entstand. Mit Recht also spricht Euripides im Eingang der *Bacchantinnen* von «Semele,

¹ De rapt. Pros. II, 228 ff., Koch, *Claudii Claudiani Carmina*, Lpz. 1893, Nr. XXXV.

² Er findet sich auch bei Apollodor (2. Jh. v. Chr.), vgl. Th. Birts Claudianausgabe MGH Auct. ant. X (Berl. 1892) S. 372.

³ Wenn der uralte / Heilige /.../ Segnende Blitze / Über die Erde sät... (Goethe, *Grenzen der Menschheit*).

⁴ Pindar, Ol. 2, 27 (Donner 2, 45).

⁵ Vgl. E. Rohde, *Psyche* (Ausg. Kröner S. 76 u. 249. - Preller, *Röm. Mythol.*, 3. Aufl. Berl. 1881/83, S. 172. - *De caelo tangi* 'vom Blitz getroffen werden' hat religiöse Bedeutung.

⁶ Vgl. Roscher 4, 672.

geschwängert im Gewitterfeuer» (wie Hölderlin übersetzt; vgl. Gr. St. Ausg. V, 41).

Ebenso spielt der Blitz in einigen Bearbeitungen der Phönixmythe eine Rolle. Claudian¹ begreift das Geheimnis der immer wieder eintretenden Neugeburt des *pius alumnus Phoebi* als eine unendliche Kette göttlicher Zeugungen, bei welchen das Nest vom Lebensblitz (*vitali fulgore*) getroffen und entzündet wird². Das Nest ist der Scheiterhaufen (*parturiens rogos*), dessen Brand den Tod des alten und die Weckung des neuen Lebens in einen Vorgang zusammennimmt, *gaudetque mori festinus in ortum*. Da es in diesem Augenblick höchster Konzentration *Natura* selbst ist (*curis Natura laborat*), die «die unsterbliche Zier der Dinge» zu erhalten sucht, gewinnt das Phönixereignis hier Durchsichtigkeit für den Naturprozeß schlechthin. So steht auch später neben der christlichen Ausdeutung des Phönixsymbols (*resurrectio*) eine naturphilosophische, die zur «Re-naissance» hin von wachsender Bedeutung wird³. Frauenlobs Vorbild Alanus bezieht es entsprechend auf das *miraculum Naturae*⁴, und für Frauenlob ist es das Erscheinungsbild der Naturkräfte (*Natûren kraft erschînet / wol an dem vogel Fénicâ... Ett. 237*).

Ein weiterer Beleg für den *fulgor vitalis* befindet sich in der Geburtslegende Alexanders d. Gr. bei Plutarch. Er verdient schon seines Wortlautes wegen besondere Beachtung. Olympias, die Mutter Alexanders, hatte — so wird berichtet — in der Nacht vor ihrer Vermählung mit Philipp einen Traum. «Ihr war, als wenn unter krachendem Donner ein Blitz in ihren Schoß niederfiel (*ἔδοξε βροντῆς γενομένης ἐμπεσεῖν αὐτῆς τῆ γαστρὶ κεραννὸν*) und aus diesem Schläge ein Feuerstrahl hervorbroke, der nach allen Seiten züngelnd endlich erloschen sei»⁵. Später, so-

¹ Koch l. c. carm. XXVII.

² Entsprechend in einem unter Lactanz' Namen laufenden Gedicht *Aetherio procul de lumine concipit ignem* (Brandt/Laubmann).

³ Vgl. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin/Lpz. 1926, S. 56 u. an mehreren anderen Stellen.

⁴ Wright l. c. 438.

⁵ Übers. von W. Ax (Kröner). - Text nach der Ausgabe von Th. Doehner, *Opera... graece et latine*, Paris 1847, S. 793:

Sponsa ante eam noctem, qua thalamo conjuncti sunt, imaginata est edito tonitru fulmen in ventrem suum incidisse, eoque ex ictu copiosum ignem accensum in flammis passim dissipatas abuisse.

heißt es dann, habe die Mutter, die übrigens eine begeisterte Anhängerin des orphischen Dionysoskultes gewesen sein soll, Alexander unter vier Augen das Geheimnis seiner göttlichen Geburt entdeckt, und Apelles habe ihn als Sohn des Zeus « mit einem Donnerkeil in der Hand » gemalt.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in solchen mythologischen und geschichtlich-legendären Zeugnissen für Blitzzeugung Varianten und Entfaltungsstufen einer allgemeineren und ursprünglicheren, aus der Tiefe erster mythischer Weltdeutung hervorgegangenen Vorstellung sehen, wie sie uns in der kosmogonischen Mythe von den Welteltern entgegentritt. Danach sind aus der bräutlichen Vereinigung (Hierogamie) eines himmlischen Urgottes und einer irdischen Urgöttin alle Geschöpfe hervorgegangen. In diesem mythischen Weltelternpaar hat sich das am Anfang vieler Kosmogonien stehende allgeschlechtliche Urwesen zur geschlechtlichen Polarität, zur Lebensspannung geteilt. Man wird darin eine in der elementaren Lebensordnung (Vater, Mutter, Kind) verwurzelte Ausdrucksform des religiösen Bewußtseins erkennen dürfen. Selbst die sich auf die volle Geistigkeit und Transzendenz Gottes hin entwickelnde Ausdruckssprache der Bibel hat uns in der alten Formel des Jakobssegens die ursprüngliche Vorstellung bewahrt: ... *omnipotens benedicet tibi benedictionibus caeli desuper, benedictionibus abyssi iacentis deorsum, benedictionibus uberum et vulvae* (Gen. 49, 25). Daß auch die Semelemythe hier ihre Wurzeln hat, geht daraus hervor, daß der Name *Semele* selbst « Erde » bedeutet, wie Kretschmar¹ nachgewiesen hat. Zwei griechische Zeugnisse sind — unter vielen anderen — deshalb von besonderem Wert, weil sie noch unmittelbar von Himmel (*Αἰθήρ*) und Erde (*Γαῖα*) sprechen. Ein Euripides zugeschriebenes Fragment² (*Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν αἰδῶ*) faßt knapp zusammen, was die Worte der Aphrodite aus dem Danaidenfragment des Aischylos in dichterischer Schönheit ausgestalten:

Es sehnt der reine Himmel sich, die Erde zu
Verwunden; Sehnen treibt die Erde, ihm sich zu

¹ Vgl. Hunger, *Lex. d. griech. u. röm. Mythol.*, Wien 1953, sub « Semele ».

² Euripides *Fragm. incert. trag.* n. 174 p. 409 T. IX ed. Matth., n. 161 (990) p. 483 ed. Wagner. — Vgl. Piper, *Mythol. u. Symbolik d. christl. Kunst*, (Weimar 1851), I, 2, 87.

Vermählen. Regen rinnt von den Umarmenden,
Befruchtet sie, nun schenkt die Flur dem Sterblichen
Grün für die Weidenden und Gaben Demeters;
Und durch die labende Vermählung steht der Hain
Herrlich in Blüte. Alles dies bring ich hervor.

(Wolde)

Ebenso spricht das angelsächsische Erke-Gebet von der « Erdflur, ...fruchtbar in der Gottesumarmung »¹. Ein Hinweis auf die Anfangsstrophe von Goethes *Grenzen der Menschheit* und auf viele einschlägige Stellen bei Hölderlin² möge als Andeutung dafür genügen, in welchen Verzweigungen uns das Motiv bis in die Dichtung unsrer Zeit begegnet und welche Gehalte es in sich aufnehmen kann. In unserem Zusammenhang interessiert seine mariologische Verwendung, die vor allem in Anknüpfung an die homiletische Auslegung von Jesaja 45, 8 (« Tauet, Himmel, den Gerechten..., die Erde bringe den Heiland hervor ») erfolgte und sich reich entfaltete. Die Bezeichnung Marias als vom Himmel befruchtete jungfräuliche³ Erde gehört zum Grundbestand der Mariendichtung⁴. Hierbei mag auch die zwischen antiker und christlicher Welt stehende Mittlergestalt Vergils einen Einfluß ausgeübt haben. Der christliche Hymnenvers

*Sicut terram pluvia,
Sic divina gratia
Virginem fecundat*⁵

¹ Vgl. Mogk, *Germ. Mythol.* Lpz. 1910, S. 17.

² Beispielsweise *Empedokles auf dem Ätna*, I, 3:

...wenn itzt, zu einsam sich,
Das Herz der Erde klagt, und eingedenk
Der alten Einigkeit die dunkle Mutter
Zum Äther aus die Feuerarme breitet,
Und itzt der Herrscher kömmt in seinem Strahl,
Dann folgen wir, zum Zeichen, daß wir ihm
Verwandte sind, hinab in heil'ge Flammen.

³ Vgl. Wolfram *Parz.* 464, 27 ff. — Daher ist Maria, wie die Erde vor dem Sündenfall, *acker äne pfluoc*, wie auch *sunder arten* (= *arare*), *Kreuzleich* 9, 14, auf die *immaculata* hinweist. — *Maria daz ertrich Isaias du bist HMS III*, 352^b (Regenbogen); *Diu erd ist unser frowe sant Maria Wacker-nagel*, Altd. Predigten XXXII, 57.

⁴ Vgl. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens...*, Linz 1888-94, S. 3 ff.; 67 f.

⁵ Salzer 1 c. S. 5 (Mone II, 284, 19).

klings wie eine mariologische Abwandlung der Georgica-Verse:

*Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether
Conjugis in gremium laetae descendit*¹.

Ein beträchtlicher Teil der Sinnbilder und Umschreibungen Marias ist erst aus dieser Grundvorstellung heraus verständlich, auch mancher tiefsinnige Vers Frauenlobs erweist sich als eine kunstvolle und sinnreiche Variante von ihr, so etwa die auf Maria als Ursprung des *panis vitae* (Eucharistie) deutende Doppelzeile (Marienleich 3, 2/3):

*ich binz ein acker der den weize zitic brähte her,
dâ mit man spiset sich in gotes tougen.*

Maria ist der werlte heil, denn sie ist terra de qua formatus est verus Adam (Hugo v. St. Victor), weil in ihrer bräutlichen Vereinigung mit des himels wirt eine zweite, erneuerte, erlöste Welt entsteht:

*da wart der himel genaeiget...
zuo der erde: daz ergie do in unser frove umbevie
mit maetwesentem libe...
sie ist mit der erde gemeinte, zu der sich alsus uereinte
der himel ioh des himels wirt*².

Die Marienleichstelle bleibt also keineswegs auf sich selbst verwiesen, sondern fügt sich einem weiten Feld traditioneller Vorstellungen ein. Wir erkennen den Umriss ihrer Bildlichkeit nun auch in einer zweiten, weniger auffallenden, aber als Zwischenglied hier nützlichen Stelle, die sich auf den gleichen christologischen Gedanken bezieht. Dort (Ett. 233) steht für den *smît von oberlande* (in Anlehnung an Psalm 143: *inclina caelos tuos et descende!*) die väterliche Wolke (*sîn vaterlich gehilwe*), die mit dreifachem Blitfunken (*driglestlich vunken*) die Jungfrau

¹ Georg. II, 325 f.

² C. Wesle, *Priester Wernhers Maria, Bruchstücke und Umarbeitungen*, Halle 1927; 179, 17 ff (v. 2525 ff.).

entzündet, so daß sie als *des wortes gadem... durchtehtic wart und got besneit*¹.

Bonaventura nennt die geschöpfliche Welt gleichsam ein Buch, aus dem die *Trinitas fabricatrix*² hervorleuchtet. Nach Frauenlobs Ausdrucksweise ist bei der Inkarnation die schöpferische Trinität als *driglestlich vunken* wirksam. Wie sich zeigen wird, gehören beide Bezeichnungen in der Bildersprache der Mystik zu einer größeren einheitlichen Bildsphäre. Bonaventuras Ausdruck gibt Anlaß, zunächst einmal das Bild des Schmiedes näher ins Auge zu fassen. Man könnte die Frage stellen, ob der Terminus *faber* hier wirklich in der speziellen Bedeutung des Schmiedes aufzufassen sei. Daß dies der Fall ist, wird sich im Laufe der weiteren Behandlung des Bildmotivs noch zeigen. Die allgemeine Bedeutung (*faber* 'Handwerker') tritt im mittelalterlichen Latein in den Hintergrund. In der lateinischen Übersetzung des Marienleichs (HMS III, 719) steht für 11, 1 *Ille faber supernus*. Die Komposition *smît von oberlande* tritt zum ersten Mal bei Frauenlob auf. Aber die beiden Kompositionsteile sind nicht neu. *Oberland* für Himmel gebraucht schon der von Frauenlob hochverehrte Berthold von Regensburg (Pfeiffer Nr. 18; vgl. Ett. 22-24). Der Ausdruck fand, wohl durch Frauenlob, später stärkere Verbreitung als seine Komplementärbildung *niderlant* für « Erde ». Der Tropus *deus faber* findet sich bei Alanus, mit dem sich Frauenlob wirklich befaßt und auseinandergesetzt hat (im Minneleich führt er sogar seinen Namen an). Bei Alanus ist *faber* jedoch nicht einfach eine bildlich beziehungslose Metapher des Schöpfergottes, vielmehr bestimmen die Termini *faber*, *fabrica*, *fabricare*, *malleus* und *incus* einen tief in der Idee seiner naturphilosophischen Dichtung verwurzelten Bildbereich. Pfannmüller weist schon in seinem Kommentar zum *smît von oberlande* darauf hin, daß — abgesehen von einem Zusammenhang zwischen dem *aureae fabricae faber aurarius* und dem *smît von oberlande* — auch für die Polaritätsbezeichnungen *hamer* und *schôz* ein Einfluß des Alanus zu erwägen sei. « Wenn

¹ Der Terminus *besniden* bezeichnet wie *ane sniden* die Einkleidung in das Kleid des Lebens, hier also die Inkarnation. Wie *Natura* die göttlichen Ideen aktualisiert (*swaz himele tougen sliezent, / daz allez natûr an ir sneit* Ett. 232), so bringt Maria den Logos in die geschöpfliche Welt. — Vgl. Peter I. c. 142 f.

² *Creatura mundi est quasi quidam liber in quo relucet... Trinitas fabricatrix* (vgl. Curtius DVjSchr. 1942/4/391 f.).

wir somit eine genauere Kenntnis des Planctus für Frauenlob annehmen dürfen, so kann ihm nicht entgangen sein, in welcher Bedeutung Alanus wiederholt von 'malleoli' und 'incudes' spricht, und daran hat er, wenn ich ihn nicht sehr verkenne, nebenher sicher auch gedacht» (96): Burdachs kritischer Hinweis auf diese Bemerkung stellt jedoch nur fest, Pfannmüller habe den «Hammerwurf 'nebenher' aus seltsam erotisch-grammatischen Bildern über die der Venus übertragene Fortpflanzung der irdischen Geschöpfe bei Alanus de Insulis... — mit geringer Wahrscheinlichkeit — hergeleitet». Wohl gehören die beiden genannten Bezeichnungen auch zu den «erotisch-grammatischen Bildern», insofern *malleus* als Maskulinum, *incus* als Femininum sprachmetaphorisch in eine Beziehung von erotischer Bedeutung gebracht werden. Diese Beziehung läßt sich jedoch auch zwischen anderen maskulinen und femininen Wörtern herstellen, und Alanus faßt seine grammatische Metaphorik auch in diesem allgemeinen Sinn auf. Aber nicht diese poetische Spielerei, sondern die naturphilosophische Metaphorik interessiert hier, und es ist fraglich, ob Burdach — ja auch Pfannmüller — sich der Verschiedenheit der beiden Bildideen bewußt sind und andererseits die Zusammenhänge in der naturphilosophischen Metaphorik genügend berücksichtigen und ihrer theologischen Bedeutung ganz gerecht werden¹. Diese *faber*-Metaphorik ist einheitlich auf den Schöpfungsprozeß als erste wie als fortgesetzte Schöpfungstat abgestimmt. Die *creatio prima ex nihilo* erfolgt durch den *aureae fabricae faber aurarius*, der, wie schon gesagt, ohne Stoff und ohne Werkzeug *fabricavit*. *Natura (cui velut mundi dominae tributum / Singula solvunt*, wie der Dichter sie hymnisch anspricht)² führt dies alles in einer hochgelehrten Rede im *Planctus*³ selbst aus. Der Naturprozeß als *creatio continua (productio)* vollzieht sich in der *mundialis palatii fabrica*. *Natura* hat dafür zu sorgen, daß die geprägten Formen der Geschöpfe von den göttlichen Ideen nicht abweichen: *Me igitur tanquam sui vicariam, rerum generibus sigillandis mone-*

¹ Vgl. J. Huizinga, *Über die Verknüpfung des Poetischen und Theologischen bei Alanus de Insulis*, Mededeelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Deel 74, Serie B, Nr. 6, Amsterdam 1932.

² Wright 458.

³ Wright 468 ff.

tariam destinavit, ut ego in propriis incudibus rerum effigies commonetas, ab incudis forma conformatum deviare non sinerem. Diese *indefessa parturitione (fabricatrix)*¹ erscheint dann auch in den unter Alanus' Einfluß stehenden altfranzösischen Dichtungen des *Rosenromans* und der *Echecs amoureux* am Ambosß stehend und schmiedend². Und schließlich dehnt sich der Bildbereich auf die Bezeichnung der Werkzeuge aus, mit welchen *Venus* als *subvicaria Naturae* zusammen mit *Cupido* in der Welt der geschlechtlichen Polarität ihr ursprünglich gottgewolltes, dann aber zeitweilig durch Abirrung in die unerlaubte Liebe mißbrauchtes Amt ausübt. *Sed quia sine subministratori artificis artificio suffragante, tot rerum species expolire non poteram (sc. Natura)...*, *Venerem in fabrili scientia peritam, meae operationis subvicariam, in mundiali suburbio collocavi, ut ipsa... fabriles malleos suis regulariter adaptans incudibus, humani generis seriem indefessa continuatione contexeret...* Das gilt auch für alle anderen Lebewesen. Philosophisch ausgedrückt umfaßt also die *faber*-Metaphorik die Idee-Form-Relation wie auch die Form-Substanz-Relation im Sinne des Universalienrealismus, verbindet zugleich aber auch den auf die polare Spannung der Geschlechter angelegten Bereich des Eros mit dem metaphysischen Bereich des geistig-göttlichen Weltentwurfs, wobei *Natura* zur Mittelinstanz zwischen den Ideen, den urbildlichen, unwandelbaren Formen und der abbildlichen, dem Prozeß des Werdens und Vergehens unterworfenen Weltwirklichkeit fungiert. Polarität ist jedoch keineswegs nur auf den Lebensprozeß als untersten Bereich beschränkt, vielmehr ist sie Spiegelung der bis zu Gott hin von den Eros-Kräften bewegten ewigen Ordnungen. Der im Bereich der *Venus* den Mutterschoß bezeichnende Terminus *incus* ist im Bereich der *Natura* mit *exemplar* gleichgesetzt. Die Verbindung von Form und Substanz im Einzelwesen wird als liebende Vereinigung, als *connubium, osculum, concretio* und *unio*³ verstanden. Schließlich nimmt der Schöpfergott (*faber*) die polare Lebensspannung in sich auf, insofern ein weiblicher *Nous (Noys)* aus ihm hervorgeht.

¹ Wright 462.

² Vgl. M. Gothein, *Der Gottheit lebendiges Kleid*, Archiv für Religionswissenschaft IX (1906), S. 352 u. 354.

³ Vgl. Huizinga l. c. 33 u. 59.

Das Gebet des Alanus ist wie an ein Elternpaar gerichtet: *Summe parens... noys alma*¹. Fürwahr, ein für das 12. Jahrhundert erstaunlicher Versuch, den Eros mit den Mitteln einer christlich-neuplatonischen Naturphilosophie metaphysisch zu rechtfertigen.

Was Frauenlob mit Alanus verbindet, sind dessen poetische Ausdrucksmittel und die allegorische Naturvision. Sicherlich hat dieses « Stil- und Sprachgenie » (Strecker) seine volle Sympathie erregt. Was er selbst erstrebte, hier bei Alanus begegnete es ihm, hier war « die poetische Vision... spontan und lebendig. - Die Phantasie lebt noch vom Worte »². Die Figur der *Natura* ließ jeder dichterischen Bewunderung freien Spielraum, weil sie gegen den Verdacht pantheistischer Tendenzen zumindest theoretisch (als *vicaria dei*) sicherte.

Was Frauenlob von Alanus trennt, ist die religiöse Neutralität der beiden lateinischen Gedichte. Von den christlichen Heilstatsachen ist bei Alanus keine Rede. Vielmehr ist es gerade *Natura*, die im *Anticlaudian* unterstützt von den schwesterlichen Tugenden einen neuen Menschen schafft. « Die Erlösungstat Christi scheint nicht geholfen zu haben »³. Wir haben Grund zur Vermutung, daß Frauenlob hier einen Ansatz zu jenen bedenklichen Konsequenzen der Naturvision des Alanus spürte, wie sie sich fast zur gleichen Zeit bei Jean de Meung im zweiten Teil des *Rosenromans* auch zeigten. In diesem verband sich die averroistische Lehre von der Ewigkeit der Spezies, wie sie Siger von Brabant an der Artistenfakultät zu Paris vertrat, wo auch Jean de Meung Magister war, mit der (übertrieben erotisch verstandenen) *faber*-Metaphorik des Alanus zu einem « Triumphgesang des Lebens im Eros »⁴, dessen radikaler Vitalismus den scharfen Widerspruch der Kirche herausfordern mußte.

Wohl bewegt auch bei Frauenlob die allgewaltige *Minne* die irdischen wie die himmlischen Dinge. Wie *Venus* und *Cupido* ihrer Herrin *Natura* dienen, so *lieb unde lust der Minnen amtes*

¹ Wright 355. - Vgl. Huizinga l. c. 42 Anm. 3; E. R. Curtius, *Zur Literaturästhetik d. Ma.*, Z. f. rom. Ph. LVIII (1938), S. 186; - ders.: *Europ. Lit. u. lat. Ma.*, Bern 1948, S. 111 Anm. 2; 117; 119; 128. Der Gedanke geht auf Bernardus Silvestris zurück, der von *Noys* als *Deus orta deo* spricht.

² Vgl. Huizinga l. c. 29 ff.

³ Curtius, *Eur. Lit.*, S. 129.

⁴ So bei F. W. Müller, *Der Rosenroman und der lateinische Averroismus des 13. Jahrhunderts*, Frankf./M. 1947, S. 12.

müezen pflegen (Ett. 424), und wie *Noys alma*, so erscheint auch die *Minne* als Gottes schöpferische Partnerin: *ich binz in évekeit mit got, / ân mich er nie niht hât geschaffen* (Ett. 428). Dasselbe aber sagt mit ganz ähnlichen Worten Maria von sich: *ich was mit im, dô er entwarf gar alle schephenunge*¹, und der Minneleich gipfelt im Marienpreis. Diese *Minne* bezeichnet also auch das geistige Liebeselement im weitesten christlichen Sinn. Andererseits zeigen weitere Stellen², wie sehr auch die Gestalt der *Natura* mit Frauenlobs Marienbild verschmilzt. Formulierungen wie

unt swaz ie wart und immer ist,...
des waltet si (Natura) gemeine. (Ett. 232)

nehmen fast unverändert mariologische Gehalte auf:

swaz ê geschach, swaz nû geschieht,
si (Maria) genzlich hât besachtet. (Ett. 391)

Die Annahme, daß die *faber*-Metaphorik des Alanus in die zur Frage stehenden Verse des Marienleichts eingedrungen sei, ist demnach sehr berechtigt. Ihr Gebrauch im mariologisch-christologischen Sinn liegt durchaus in der Linie des gesamten Rezeptionsvorgangs. Die betonte Umwertung der übernommenen Ausdrucksformen deutet auf ein Spannungsverhältnis, das angesichts der ganz andersartigen Weiterwirkung des Alanus im *Rosenroman* den geistesgeschichtlichen Standort Frauenlobs scharf beleuchtet. Ihm geht es darum, das Leben nicht bloß naturphilosophisch, sondern aus dem sakralen Raum des Heilsgeschehens heraus zu verstehen und zu deuten. Das heißt aber auch, die gerade den naturphilosophischen Zusammenhang charakterisierende *faber*-Metaphorik mit der im Zentrum der Heilstatsachen stehenden *missio filii* in Verbindung zu bringen. Wir haben zudem Anlaß zu fragen, ob dabei nicht noch ein anderer, eben diese Absicht unterstützender Einfluß die Verbindungslinie zu Alanus gekreuzt hat. Denn der bildfreudigen Sprache der Mystik ist die Verknüpfung der *faber*-Metaphorik mit der Logosmystik nichts Neues. Wir

¹ Marienleich 12, 5 (vgl. *Prov.* 8, 22).

² Ein gutes Beispiel liefert die 17. Strophe des Marienleichts.

finden sie schon bei Hildegard von Bingen (geb. 1098), und zwar in ihrer visionären Auslegung des Johannesprologs, also in dem gleichen Zusammenhang, der auch bei Frauenlob vorliegt. Diese Auslegung¹ ist sprachlich beherrscht von der Lichtsymbolik, wie sie sich auf der Grundlage der plotinisch-augustinischen Lichtmetaphysik² immer stärker entfaltet und schließlich in dem Oxforder Mathematicus Grosseteste und in Bonaventura ihren Höhepunkt erreichte. Mit der Vorstellung des Aufblitzens und Aufleuchtens veranschaulicht Hildegard den Schöpfungsprozeß. Wie für Bonaventura die Schöpfung Strahlensubstanz der göttlichen Lichtquelle und künstlerische Offenbarung (*ars aeterna*) der *Trinitas fabricatrix* ist, so nennt sie die Kreaturen Funken (*scintillae*), die beim Zuschlagen des Schmiedes (*faber*) aufsprühen. Vom Hammer ist nicht die Rede, aber das 'unendliche Wort' (*infinitum Verbum*) ist es selber, das als *flamma aerei coloris* auf die werdende Weltsubstanz schlägt, *velut faber*, womit es seine Kraft offenbart: *diversas species creaturarum lucentes in mirabili ortu suscitationis ipsarum eduxit, ut faber formas suas ex aere competenter facit, usque dum eadem creaturae in pulchritudine plenitudinis suas effulserunt*. Dabei wird schon der geschichtliche Logos angekündigt und darauf hingewiesen, daß dieses *Verbum velut faber* zur Erlösung der Welt durch die Jungfrau geboren werden wird (Joh. I, 14), und damit ist jene « Verbindung von Weltbau und Erlösungsgeschichte »³ hergestellt, die durch den Johannesprolog zur zentralen Idee der Logosmystik geworden ist: *quod (sc. Verbum) in ardore charitatis sub decursum labentium temporum mirabiliter sine sorde et gravedine peccati per viriditatem suavitatis Spiritus Sancti in aurora beatae virginitatis erat incarnandum, ita tamen ut sicut ante susceptam carnem indivisibiliter fuit in Patre, sic etiam post assumptam humanitatem inseparabiliter in eo maneret...*

¹ Vgl. Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege*, übertr. u. bearb. von M. Böckeler, Salzb. 1954, S. 149 f. - Der lat. Text nach Migne 197, 444 f. Abweichungen hiervon erfolgen auf Grund eines Vergleichs mit der Handschrift des Klosters Eibingen (Rheingau).

² Vgl. C. Baeumker, *Witelo, ein Philosoph u. Naturforscher des XIII. Jhs*, Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Ma, III, 2, Münster 1908, S. 358-422 (Geschichtl. Entwicklung d. Lichtmetaphysik).

³ H. Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der hl. Hildegard von Bingen*, Studien d. Bibl. Warburg XVI, Lpz. u. Berlin 1930, S. 109 Anm. 1.

Eine Zusammenfassung der gewonnenen Gesichtspunkte läßt sich an die letztgenannte Beobachtung anknüpfen, denn in der fraglichen Stelle des Marienleichts tritt, wie auch sonst noch mehrmals (etwa in der 16. und 17. Strophe), ebenfalls jene Verbindung von Weltbau und Erlösungsgeschichte deutlich hervor. Sie allein kann eine innere Einheit der inhaltlichen und bildlichen Mehrschichtigkeit der fünf Verszeilen sichtbar machen und sinnvoll begründen. Auch Heusler hatte einzelne Schichten voneinander abzuheben versucht: « Das 'Werfen' wird durch den bekannten rechtlichen Hammerwurf suggeriert sein... also eine eigentümliche Kreuzung einer erotischen Phantasie mit einer juristischen. Der dritte Komponent war der 'smit = artifex mundi', der zum Hammer paßte ». Aber er hatte kein verbindendes Element gefunden, und so war er, im einzelnen wie im ganzen, aus dem « wunderlichen Frauenlob » schließlich « nicht klug » geworden. Wir können eben nur bei der grundlegenden Tatsache ansetzen, daß erst der in der Logosmystik hergestellte Zusammenhang von Schöpfungs- und Erlösungstat die Verse in den einheitlichen Rahmen des Mariengedichtes einordnet, denn die heilsgeschichtliche Bedeutung Marias besteht ja gerade darin, daß sie als Gottesmutter diesen Zusammenhang vermittelt. Die Schichten sind demnach anders zu bezeichnen. Sie beziehen sich auf: 1. *Deus artifex mundi (omnia per ipsum facta sunt Joh. I, 2)*, 2. *Missio filii et incarnatio (et Verbum caro factum est Joh. I, 14)*, 3. *Maria mediatrix et immaculata*.

Der Wörtzyklus *smit... hamer... worhte... himel... erden* weist zurück auf jenen ursprünglichen, den mittelalterlichen *Deus artifex* praefigurierenden Schöpfergott, der noch « mit der Erdschwere eines niedrigen Handwerks, mit der Mühsal physischer Demiurgie behaftet »¹ ist. Die Vorstellung erhielt sich im Sprachbild, als der *fabricator* von einem *ideator mundi* verdrängt wurde, weil ein höheres, geistiges Prinzip der Würde des Schöpfungsvorgangs mehr entsprach. Eine Stelle der Ilias erinnert beispielsweise noch an den einstigen Schöpfergott *Hephaistos*, den nunmehr rußigen, hinkenden Handwerker, *den die Mutter verwarf* (Il. 18, 396) und

¹ So bei R. EISLER, *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, 2 Bde., München 1910, Bd. I S. 235. - Zum Folgenden vgl. Curtius, *Eur. Lit.* I. c. S. 529 f.

der nicht selten das Gelächter des Olympos hervorruft. Als er den Schild des Achilles schmiedet, macht uns das, was er als Schildschmuck gestaltet, seinen ursprünglichen Rang noch einmal bewußt (Il. 18, 483 ff.):

Drauf nun schuf er die Erd' und das wogende Meer und den Himmel,
Helios auch, unermüdet im Lauf, und die Scheibe Selenes;
Drauf auch alle Gestirne, soviel sind Zeichen des Himmels.

Die Vorstellung demiurgischer Welterschöpfung bewahrt sich vor allem auch durch die einzige dem Mittelalter bekannte Platonschrift, den *Timaeus*, dessen « Weltenbildner... eine Sublimierung des mythischen Handwerker-gottes ist. Beide Elemente verschmelzen dann mit dem Töpfer-, Weber-, Schmiedegott des Alten Testaments in dem mittelalterlichen topos vom 'Deus artifex' »¹. Der Neuplatonismus (Origines) bildet die Brücke zum Gebrauch des Bildes im christlichen Schrifttum, bei Hildegard, Bonaventura, Alanus.

Den Übergang zur zweiten Schicht beleuchtet eine Stelle bei Augustinus: *solus ad eam (sc. Maria) fabricator et dominus eius venit*². Wenn wir in ihr das Grundschema zu Frauenlobs Komposition sehen, so ist gegen Heusler zu sagen, daß nicht der Schmied zum Hammer, sondern der Hammer zum Schmied 'paßt'. Trotzdem dürfte es richtig sein, nicht im *faber*-Bild, sondern in der für die inhaltliche Substanz der Stelle wichtigsten Prägung *warf sinen hamer in mine schôz* die Keimzelle des Ganzen zu erblicken. Verstehen wir sie als dichterische Formung des kosmogonischen Eros im Sinne der Weltelternmythe, wozu deren mariologische Ausprägung uns wohlbegründeten Anlaß gibt, so bleibt ihr erotischer Gehalt vom mythisch-religiösen Sinnbereich umschlossen und davor bewahrt, in seiner Bedeutung übertrieben oder gar realistisch ausgelegt zu werden. Wir stellen sie in den Kreis der anderen Zeugnisse, und wem würde es einfallen, die Semelemythe oder die Alexanderlegende ihrer mythischen oder legendären Atmosphäre zu entziehen und ihnen so ihre ontologische Durchsichtigkeit und damit ihren Sinn zu nehmen? Zudem liefert der Plutarchbericht einen Beleg (*fulmen in ventrem suum inci-*

¹ Curtius, *Eur. Lit.* I. c. S. 530.

² Nach Salzer I. c. S. 88, Z. 17.

disse), der nicht nur durch seinen konkreten Inhalt und Wortlaut, sondern auch in seinen historischen Verhältnissen der Thrymskvidastelle (die übrigens nur ein Täuschungsspiel des listigen Gottes wiedergibt) als Vergleichsstück vorzuziehen ist.

Aber trotz dieses Befundes im ganzen wird man doch einräumen müssen, daß der an vielen Stellen erkennbare Einfluß des Alanus auch hier sehr wahrscheinlich ist und in einer für Frauenlob bezeichnenden Weise zur Geltung kommt. Die Ähnlichkeit der Polaritätsbezeichnungen *hamer (malleus)* und *schôz (incus)* ist auffallend und wohl auch tiefer zu begründen, als Pfanmüller und Burdach annehmen. Alanus hat, wie gesagt, mehr als nur poetische Spielerei in ihnen gesehen. Sie gehören in seine Naturvision und haben als Termini einer allegorischen Weltdeutung teil am philosophischen Gesamtbau seiner Dichtung. Sie chiffrieren den Naturprozeß, und gerade damit verdeutlichen sie bei Frauenlob den Widerspruch zwischen dem Bereich des elementaren Eros, auf den sie der Form nach hinweisen, und dem übernatürlichen Geschehen, das sie umschreiben. Die fünf Verse bilden ja eine Einheit, 11, 2 muß mit 11, 4/5 zusammengesehen werden. Frauenlob übernimmt und übersteigt zugleich die Naturphilosophie des Alanus, indem er sie auf die Paradoxie der Heilstatsachen anwendet. Gottes *Zeugen* hat eben nichts gemein mit dem *Schaffen* der Natur. In der inneren Antithetik von Bild und Sinn verfängt sich das Mysterium vom gezeugten, nicht geschaffenen Christus im Sinne des Credo, auf dessen erste Artikel der gesamte theologische Gehalt, ja sogar stellenweise die Form der Marienleichverse zurückgeführt werden kann: *Credo in... Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae* (11, 1/4)... *et in... Filium... ex Patre natum... genitum, non factum* (11, 2)... *per quem omnia facta sunt* (11, 1/4)... *qui... propter nostram salutem descendit de caelis* (11, 3 u. 11, 1/2)... *et incarnatus... ex Maria Virgine* (11, 2/4/5). Als *Mediatrix* wie als *Immaculata* steht die Gottesmutter im übernatürlichen Bereich, insofern durch ihre Mittlerschaft die Welt einer geistig-sakramentalen Lebensordnung eingefügt wird und unter dem Siegel ihrer Virginität (11, 5) Schöpfung und Erlösung sich in ihr geheimnisvoll begegnen (11, 4).

Damit erscheint auch die umstrittene Frage nach Wert und Wesen der Stelle im ganzen in einer veränderten Beleuchtung. Pfanmüller, der zwar aus seiner wachsenden Abneigung gegen

Frauenlob kein Hehl machte und eine längere Beschäftigung mit seinen Dichtungen als « *sacrificium intellectus* »¹ betrachtete, hatte doch gerade « das hochpoetische Bild vom Hammerwurf für die *missio filii* » (27) lobend anerkannt und so die seit Jacob Grimm allgemein anzutreffende Auffassung noch einmal nachdrücklich unterstrichen. Andererseits kann aber auch die überraschende Kühnheit der Prägung, mit negativen Vorzeichen versehen, zur schroffen Ablehnung führen, wie dies etwa in der zugespitzten Formulierung einer mir zugegangenen kritischen Stellungnahme geschieht, die besagt, daß trotz des beziehungsreichen Hintergrundes der Stelle « der Hammerwurf eines Schmieds als dichterischer Ausdruck die abscheulichste Allegorie für die Zeugung eines Gottes bleibt ».

Diese scharfen Gegensätze des Urteils erfordern eine Klärung der Frage, welcher Maßstab hier überhaupt geeignet ist, die wesensbestimmende Dimension solcher dichterischen Aussage zu ermitteln. Die Praedikate *hochpoetisch* und *abscheulichst* setzen zwar verschiedene Blickpunkte voraus, aber sie liegen doch beide auf derselben Ebene, nämlich auf der einer von Klassizismus und Realismus geprägten neueren Ästhetik. Sie steht im Grunde auch hinter Burdachs Urteil, der « jener für protestantisches Empfinden blasphemischen, im späteren Mittelalter aber vielfach als geistreich und tiefsinnig geltenden erotischen Allegorese des Trinitäts- und Christus-Mysteriums » offenbar keinen religiösen Ernst zubilligt. Es fragt sich aber, ob ästhetische Maßstäbe dieser Art (ausgenommen vielleicht gewisse Prinzipien der modernen Kunst) dem visionären Charakter des Marienleichts gerecht werden können, oder ob wir nicht vielmehr gerade das Entscheidende verfehlen, wenn wir von anderen Kategorien der Urteilsbildung absehen und uns nur auf unseren Geschmack berufen. Denn das Auge des kritischen Kunstverständes bleibt dann, wie wir sahen, an zwei Punkten hängen: an der Vermischung der Erotischen mit dem Religiösen und an der (vermeintlichen) Profanität und Trivialität des Hammersymbols. Wir wollen noch auf diese beiden Probleme näher eingehen.

¹ Pfanmüller l. c. S. VII. - Vgl. hierzu Wolfgang Stammeler in der DVjSchr. 1 (1923), S. 543: « Pfanmüller ist aber aus beengendem Rationalismus heraus der dichterischen Eigenart Frauenlobs nicht gerecht geworden und hat seine religiöse Ekstasik gründlich verkannt ».

Alanus verdankt nicht zuletzt der erotischen Allegorese seine außerordentliche literarische Wirkung. Es wäre aber verfehlt, ihm — etwa aus der Sicht des Rosenromans — ein spezielles Interesse am Phänomen des Erotischen zuzuschreiben. Was ihn interessiert, ist vielmehr die « natürliche » Ordnung in der Schöpfung Gottes, das sinnvoll erbaute, viel- und schöngestaltige Reich der *De natura* und *domina mundi* und der bewunderungswürdige Prozeß, der sich in ihm abspielt, unaufhörlich in Gang gehalten durch die Triebkräfte der polaren Lebensspannung. In *Natura* als *vicaria dei* ist Gottes Auftrag und Wille wirksam, in ihrem Machtbereich ereignet sich fortgesetzt Gottes erste Schöpfungstat in zweiter Instanz als *creatio continua (productio)*¹. Die Verschlüsselung dieses Geschehens in der *faber*-Metaphorik, die erotische Allegorese also, hat hier demnach eine naturphilosophische Funktion, wobei zu fragen bleibt, ob der Begriff des « Erotischen » mit seiner modernen Färbung für das hier zu Bezeichnende überhaupt noch ohne Einschränkung brauchbar ist.

Frauenlob geht einen entscheidenden Schritt weiter. Für ihn lassen sich der Gott der Schöpfung und der Gott der Erlösung nicht trennen. Die *faber*-Metaphorik geht vom philosophischen Gott (*prima causa*) auf den biblischen Gott der Heilstatsachen über. Die Reinheit der ursprünglichen Welt, die in Gottes *ordnunge* stehende *Natura*², wird erst durch die Geschichtlichkeit des Schöpferlogos in der Erlösungstat sichtbar und begreiflich. Das auf Christus zentrierte Naturverständnis soll jedoch nicht einfach gedanklich definiert, sondern eben durch dichterische Ausdrucksmittel verwirklicht werden. Schon die figürliche Übereinstimmung der Gottesmutter mit *Natura* ist formal tiefer zu begründen: sie beugt der Emanzipation einer Naturidee vor, für die schon der Naturprozeß an sich, der im fortwährende Austausch

¹ *Deus a prima mundi creatione naturam creavit, secundum quam similia ex similibus produxit* (Alanus, *Contra haereticos*, I 40 - Migne 210, 345 D). Vgl. Wright 469; zur Geschichte dieser Formel Huizinga l. c. S. 41.

² Der Gedanken des Natur-Vikariats hat Frauenlob in dichterisch eigenwüchsiger Formgebung auffallend kräftig unterstrichen (Ett. 231):

Wâ wont natûre in hefte
sît si aller dinge walte hat?
mit got durch got si tirmet
in gote swaz er tirmen lât;
ûz sime bote kam si nie tac.

der Einzelindividuen, in der unendlichen Wiederkunft des Gleichen die Ewigkeit der kollektiven Gattungen (*species*) garantiert, gleichbedeutend ist mit *continuer l'estre devin* (Jean de Meung). Für Frauenlob ist das immanente Naturereignis erst durch *Natura*/Maria mitbeteiligt an der Verwirklichung des Göttlichen. In der Paradoxie der Gottesgeburt wird die Natur durch sich selbst über sich hinausgetragen (*natûre stal natûren selbe ir alten vluz*)¹ und dem sinnstiftenden Grund des Religiösen eingefügt. Die Worte der Maria

ez si ein got den ich gebar

(Marienleich 16, 13),

an denen sich der philosophierende Menschenverstand immer wieder vergeblich erprobt (das ist der Sinn der « philosophischen » Strophe 16), zielen weniger auf den Glaubensartikel als vielmehr auf die in Maria vollzogene Verklammerung von Naturordnung und Heilsordnung, Leben und Logos; und bilden damit die Basis der problemreichen Strophe 17, in welcher sich Alanus' Naturvision und Formen der Anrufung Mariens aus der Hymnik² zu eigenartig Neuem verbinden. Die Erlösungstat wird zur zweiten, erneuernden Schöpfungstat der marianischen *domina universorum*, die Geburt des Logos korrespondiert mit einer Neugeburt der Welt: *Sicut deus sua potentia parando cuncta pater est et dominus omnium, ita beata Maria suis meritis cuncta reparando mater est et domina rerum*³. Die Umwandlung der reinen Vaterbeziehung in die väterlich-mütterliche Grundform ist entscheidend für die Entwicklung der Mariologie überhaupt. Dem wesentlichen Sachverhalt der Frauenlobverse kommen wir erst näher, wenn wir uns darauf einlassen, daß die Metaphorik des Geschlechtlichen hier nicht als (effektvolles oder geschmackloses oder blasphemisches) Umschreibungsspiel der Poesie, sondern als auf letzte Seinsbezüge gerichtete Aussage aufzufassen ist. «Die Kategorien des Geschlechts — das Männliche und das Weibliche — sind kosmi-

¹ Vgl. Ett. 231, 19; 236, 13-16; 314, 6-10; 391, 14 f.; 392.

² Beiworte Marias, die in gleicher oder sehr ähnlicher Form auch als Apostrophierungen der *Natura* vorkommen: *domina mundi; domina universorum; coeli domina, terrae atque maris; domina elementorum; omnis hera creaturae; sideribus mater quae imperas; creaturae totius regina; regis puella* (nach Salzer 451; 452; 457; 458; 463).

³ Dieser und weitere Beleg bei Salzer 454 ff.

sche, nicht nur anthropologische Kategorien¹. In der Tatsache, daß der christliche Lyriker den Zug elementarer verwendet als der heidnische Mythenmann (sc. der Dichter der *Thrymskvida*) » (Heusler), sollte man gerade eine Bestätigung dieser Auffassung sehen. Mit dem terminologischen Material der pantheistisch durchstimmten Naturphilosophie des Alanus greift Frauenlob auf das Ursprüngliche zurück, und man kann den Gedanken nicht von der Hand weisen, daß er in der Naturvision der beiden lateinischen Gedichte und ihrer *erotischen Allegorese* die säkularisierte Form einer kosmisch-marianischen Heilsidee gesehen hat. Wenn es sich so verhält, dann ist der Marienleich, dem Heinrich von Meißen sein Ansehen als Dichter und den Beinamen *Vrouwenlop* verdankt, in der Tat und im vollen Wortsinn seine grund-legende Leistung, weil in ihm die Spannung zwischen der 'Modernität' bestimmter geistiger Zeitströmungen und dem ursprüngliche religiöse Substanz bewahrenden und umschließenden Sakralraum marianischer Heilsgewißheit zu Austrag und Ausgleich kommt. Genau im geometrischen Scheitelpunkt (Vers 11, 1 ff. bei 20 Strophen) erhält die Durchdringung von Naturmythe und Christusmysterium im Bild vom hammerwerfenden *smit von oberlande* die dichterisch überzeugendste Form. Wo aber die Verbindlichkeit eines religiösen Welt- und Heilsbewußtseins im Spiel ist, tritt auch der unverbindliche Charakter ästhetischen und mythologischen Argumentierens deutlich hervor. Gerade in ihrer ele-

¹ Vgl. Nikolaj Berdjajew (1874-1948), *Der Sinn des Schaffens*, Tübingen 1927, S. 192 ff. - Nur in diesem Sinne kann die Weltelternmythe 'erotisch' genannt werden; noch die philosophische Mystik Berdjajews greift auf sie zurück um die christliche Symbolik vom Logos und der Weltseele zu erläutern. Die Seele der Welt - Die Erde - ist weiblich im Hinblick auf den Logos - den lichtbringenden Mann, und sie verlangt nach Verbindung mit dem Logos, verlangt danach ihn innerlich in sich aufzunehmen. In der Liebesmetaphorik religiöser Dichtungen lassen sich der Herkunft nach drei Schichten unterscheiden: 1. Übernommenes aus der weltlichen Minnedichtung, häufig vermittelt durch die volkstümliche Predigt; 2. Einflüsse des Hohenliedes; 3. Ausdrucksformen der Mystik. Die tiefere Begründung der Liebesmetaphorik als Zeichensprache des geistigen Eros erfolgt durch die in plotinischen Denken wurzelnde Mystik. Hier ist von geistiger Zeugung, geistiger Empfängnis, geistiger Geburt die Rede. Die Schau der geistigen Welt «erfüllt den Schauenden mit höchster Lust, die gern in erotischer Sprache von sich zeugt» (Richard Harder, *Plotin*, Frankf./M. u. Hamburg 1958 / Fischer-Bücherei 203 / Einleitung S. 23). So nennt etwa Bonaventura die Weisheit Gottes *ratio fecunditatis ad concipiendum, producendum et pariendum quidquid est de universitate legum; omnes enim rationes exemplares concipiuntur ab aeterno in vulva aeternae sapientiae* (Gilson/Böhner, *Christliche Philosophie*, 3. Aufl. Paderborn 1954, S. 495).

mentaren Kraft stehen die Worte vom zeugenden und empfangen Weltelternpartner im Zenit des Strophenbogens wie eine mythische Chiffre¹ für die Erscheinung des gezeugten, nicht geschaffenen Logos im Raum und Zeit.

Der zweite kritische Einwand bezweifelt den Symbolwert des Hammerzeichens, insbesondere die Brauchbarkeit der Metapher in einer ganz auf religiöse Gehalte abzielenden Umgebung. Vor allem wendet er sich gegen den Hammerwurf, der als Umschreibung göttlicher Zeugung, die der Mythos sonst in das zarte und anmutige oder — wie in der Semelemythe — in das majestätische Bild zu kleiden pflegt, hier den Eindruck einer rohen, empfindungsleeren und unheiligen Vorstellung hinterlasse.

Dieses Urteil mag echt sein als erste Gefühlsreaktion, aber es geht von jenem technischen Werkzeug aus, das wir heute 'Hammer' nennen und vielleicht als nichtssagenden und nicht dichtungsfähigen Gegenstand empfinden mögen, und gewinnt dabei einen Maßstab ästhetischer Wertung, der geschichtlich falsch ist, wie sich bereits gezeigt hat. Von der modernen Welt der Technik und des *homo faber* aus, die profanen und metakosmischen Charakters ist, läßt sich Symbolik und Numinosität des alten Hammerzeichens nicht mehr ermitteln. Wir müssen uns also auf die motivgeschichtlichen Fakten stützen. Von entscheidender Bedeutung ist die mythologische Identität von Hammer und Blitz, in der Welterschöpfung und Naturereignis miteinander verbunden sind. Erst unter dem Aspekt des *fulgor vitalis* sind auch die unter den Funden germanischer Herkunft anzutreffenden hammergestaltigen Amulette und Grabbeigaben als magische Lebenszeichen zu verstehen². Als Vergegenwärtigung der göttlichen Ordnung hat der Hammer auch rechtliche und politische Bedeutung. Auf Münzen, Siegeln und Wappen des Mittelalters ist er nicht selten zu finden. So zeigt etwa die Nachprägung eines Kölner Denars (i. e. Pfennigs)³ den Staufer Friedrich II. mit den Insignien Szepter

¹ Der Begriff des Mythischen bezeichnet hier die unmittelbare Erfahrung des Seinsgrundes in der Zeichenhaftigkeit der Welt — im Gegensatz zur Mythologie als unverpflichtender Bildung oder Gegenstand der Forschung.

² Vgl. K. Helm, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Heidelberg 1913, Bd. I, S. 187 ff.

³ Vgl. W. Hävernick, *Die Münzen von Köln. Vom Beginn der Prägung bis 1304*, Köln 1934, Abd. 745. — Man wird die gegebene Deutung trotz der Tatsache, daß es sich um eine Hammersteiner Nachprägung handelt, zu

und Hammer (wohl an Stelle des Richtschwerts), also als irdisches Abbild himmlischer Herrschaft, wie andererseits ja auch Gottes Majestät im gesteigerten Bild des weltlichen Herrschers erscheint. Muskatblut nennt Gott *kunig usz oberlant*, Frauenlob *küninc* (Marienleich 8, 5) und Maria des *hoehsten küniges sedelburc* (10, 2).

Eine Zeit, in der das hohe Ansehen des Schmieds noch in Sage und Legende lebendig war und in der Metapher vom *Deus faber* nachwirkte, konnte auch seiner Tätigkeit und seinem Werkzeug einen starken Symbolwert verleihen. Sehr deutlich spiegelt sich dies in den Umschreibungen des künstlerischen, besonders dichterischen Gestaltens. Wenn wir von 'geschmeidigen Versen' oder 'Verseschmied' sprechen, verwenden wir unbewußt die letzten Reste eines auf antiker Tradition beruhenden, im Mittelalter breit entwickelten Bildbezirks. *Der zungen hamer*¹ ist das Werkzeug des Dichters, mit dem er *in der künste ess*², nach den Regeln seiner Kunst, *ein lop smiden*³ kann. Diese vielfältig variierte Metaphorik beschränkt sich keineswegs auf die Zeit des 'geblühten Stils'. Schon früh wird die Auseinandersetzung zwischen dem zähen deutschen Sprachstoff und dem kultivierten Latein⁴ in sie eingekleidet, wie das Pilatusfragment (um 1175) zeigt (Prolog):

*Man saget von dutscher zungen,
siu si unbetwungen,
ze vogene herte.
swer si dicke berte,
si wurde wol zehe, (.)
als dem stale ir geschehe (:)
der in mit sime gezowe
uf dem anehowe
berte, er wurde gebouge.⁵*

erwägen haben. Das Hammerzeichen kommt auch auf Münzen anderer Herkunft vor.

¹ Lohengrin, Str. 765 (Rückert).

² Dsgl. 191.

³ Konr. v. Würzburg, *Goldene Schmiede*, v. 8.

⁴ *Tiutsche zunge ist vil armer an dehein ding zu bescheidene denne latine* (Oberlins Beichtbuch).

⁵ Text nach Weinhold, *Z. f. d. Ph.* 8 (877). — Aus inhaltlichen Gründen ist die Interpunktion (wie in Klammern beigefügt) zu ändern; *der* (7) bezieht sich auf *swer* (4) (pron. *condit.*); *zehe* (5) 'nicht brechend beim Biegen', d. h. 'geschmeidig'; *gezowe* (7) bedeutet hier dem Hammer; *anehowe* 'Amboß', zu *unbetwungen*; vgl. Otfrid I, 135.

Solche Zeugnisse¹ lassen erkennen, wie deutlich die *arebeit* des Dichters als sprachgestaltende Leistung verstanden und wie bewußt das Problem einer eigenständigen Sprachformung gesehen wurde.

Aber auch für die nachmittelalterliche Zeit lassen sich Zeugnisse dieser Art finden. Dem von Aristoteles eingeleiteten, von Augustinus weitergegebenen Gedanken der Analogie von göttlichem und menschlichem Künstlertum, den dann Nikolaus von Cues in *De beryllo* unter Hinweis auf Hermes Trismegistos dahingehend formuliert, « daß der Mensch ein zweiter Gott sei ... als Schöpfer der Gedanken und der Kunstwerke », hat Michelangelo reinsten dichterischen Ausdruck verliehen. Sein vermutlich auf den Tod der Vittoria Colonna verfaßtes Sonett *Se'l mio rosso martello i duri sassi*² ist in seiner Idee aus der Hammersymbolik herausentwickelt. Des Folgenden wegen geben wir es hier in Rilkes meisterlicher Übertragung.

Wenn hier mein grober Hammer den und den
härtesten Stein in Menschenhaftes wandelt,
hat er den Schwung von dem, der mit ihm handelt,
und muß in eines andern Schritten gehn.

Doch jener göttliche im Himmel schwirrt
durch eignen Gang, verschönt sich selbst im Falle,
und da kein Hammer ohne Hammer wird,
macht jener lebende die andern alle.

Und weil die Schlagkraft abhängt von dem Bogen,
ist jener Hammer über meinen weit
vom Amboß bis zum Himmel aufgefliegen.

Durch mich kommt nicht der meinige zu Ende,
es sei denn, daß die göttliche Arbeit
ihn, der allein war auf der Welt, vollende.

Gewiß lag es einem Michelangelo nahe, das eigene Handwerk symbolisch aufzufassen und das titanische Ringen der eigenen Seele um Form und Gestalt im schaffenden Werkzeug seiner Arbeit, im Hammer, sinnbildhaft gespiegelt zu sehen. Aber das Gedicht

¹ Etwa noch diejenigen in des Pfaffen Wernher *Driu Liet von der maget* und im *Moritz von Craon*.

² Sonett CI der krit. Ausg. von Carl Frey, Berlin 1897.

dringt mit diesem Symbol weit über solch einfachen Bezug hinaus in die demutvolle Tiefe des Gott-Mensch-Bezugs und auf den tragischen Grund allen Künstlertums. Trotz dieser auf die Person des Dichters zurückweisenden Züge bleibt jedoch der Umriß des Urbilds erkennbar: « jener » Hammer, der « andere », « lebende », der die eigentliche, die göttliche Arbeit (*la fabbrica divina*) leistet, das alte Zeichen der Anwesenheit des (nicht genannten) *creator spiritus*, das wie der geschleuderte Blitz der Mythen und des Alten Testaments (*Hiob 36, 32*) zurückfährt in die Hand des Werfers.

Vielleicht hat Rilke unter dem Eindruck dieses Sonetts das Bild des Hammers in seine eigene Zeichensprache übernommen. Die unverkennbaren Anklänge von Sonett II, 12 aus den *Sonetten an Orpheus* (*Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert*) reizen zu einem ausführlichen Vergleich. Wir müssen uns auf die motivgeschichtlichen Gesichtspunkte beschränken. Wichtig ist die zweite Doppelzeile von Strophe 2:

Warte, ein Härteres warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe —: abwesender Hammer holt aus!

Sie kommen den Parallelversen des Michelangelo-Sonetts (*und da kein Hammer...*) in der auch hier noch aus Motiven der Bildhauerkunst herausmeditierten Vorstellung näher, als zunächst zu vermuten ist, bei verwandter, aber gegenläufiger inhaltlicher Bewegung. Aber: steht das Geheimnis der Gestaltung, das noch den « härtesten Stein in Menschenhaftes wandelt », nicht gerade im vollen Widerspruch zum Geheimnis der Wandlung, die sich in Flamme und Quelle und Wind vergegenwärtigt und die will, daß wir sie wollen wie Daphne, « seit sie lorbeern fühlt »? Gewiß! Und doch wäre es nicht richtig, hier nur auf einen Gegensatz von Raum- und Zeitbewußtsein zu spekulieren und die Abstraktion zu überspitzen. In der Wesenfrage besteht ein Verbindendes, wie schon and den vorausgehenden Versen deutlich wird:

jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Auch sie halten bildlich am Motiv des Künstler-Demiurgen fest, sind aber doch ganz offensichtlich aus dem Form- und Zeitgefühl entwickelt. Aber etwas anderes hat sich geändert (oder soll man

sagen: unendlich vertieft?). Im Phönixereignis wird der niederfahrende, d.h. zugleich zerstörende und neubelebende Blitz als Bezeugung der übergeordneten Lebensmacht erfahren und in der Irrationalität der unendlichen Metamorphosen begeistert verkündet. Das gilt auch für die Semelemythe, für den Hammer als magisches Lebenszeichen, für die *faber*-Metaphorik des Alanus. Im ausholenden abwesenden Hammer Rilkes aber bleibt nichts übrig von einer derartigen Überwindung und Versöhnbarkeit der Macht des Todes, der ganz in seiner Bedingungslosigkeit — « wehe » — aufgenommen sein will. Die Idee der Metamorphose wird als die sublimste Form des sich ins Bleiben verschließenden Denkens entlarvt, das sich nicht der unerbittlichen Wirklichkeit preisgibt und damit die Verwesentlichung des Selbst verfehlt in der Geschlossenheit zum Sein. - Ein französisches Gedicht¹ Rilkes spricht unverhüllt vom *marteau, qui de si haut revient*, in dem sich die dunkle Frage des Herbstgefühls Ausdruck verschafft.

*Déjà par ci et par là dans les prés
un petit arbre s'allume;
morceau d'été
incandescent
que l'automne met sur l'enclume,
frappé par le marteau du temps.*

*Marteau, ô marteau,
que de si haut
revient,
forges-tu un tombeau,
grand marteau aérien?*

*Ou, nous frappant aussi
(métal qui retentit
sous tant de coups)
voudrais-tu faire de nous,
marteau, marteau,
l'urne d'airain debout
sur ce tombeau?*

Die durchgehende Bildidee des *marteau du temps* macht hier das Hammermotiv zum tragenden Gerüst des ganzen Gedichts, wobei zwingend wird, daß mit der « Ferne », der « Warnung »

¹ Sämtl. Werke II (Wiesbaden 1956) S. 667 f.

und der « Abwesenheit » des Hammers im Orpheus-Sonett auf die Zeit gedeutet ist: als das anscheinend (oder vorgeblich) Nichtseiende, das sich doch als die realste Macht erweist. Der abstrakte, uns irgendwie « ferne » Begriff der Zeit wird hier dichteste Wirklichkeit¹. Dies bestätigt auch die Paradoxie des tiefsinnigen Wortspiels zwischen *aérien* (aus Luft, sozusagen aus nichts gemacht) und *airain* (Erz, bildlich für Härte und Unerbittlichkeit). — Wir dürfen das Gedicht aber auch als Zeugnis dafür in Anspruch nehmen, daß das Hammersymbol bis in unsere Zeit in motivgeschichtlichem Zusammenhang steht und sich in der Befruchtung mit alten, in kontinuierlicher Tradition entfaltenen Ausdruckswerten seine ursprüngliche Dichtungsfähigkeit bewahrt hat, die dem handwerklichen Gegenstand eine nicht mit dem technisch-metakosmischen Maßstab der Moderne feststellbare Aussagekraft gibt. Erst recht nicht darf deshalb bei der Auslegung der über sechshundert Jahre alten Frauenlobverse die Wortchiffre *hamer*, die durch die biblische Gleichung *malleus - verbum* in die Tiefe des Religiösen hineindeutet, durch gedankliche oder gefühlsmäßige Assoziationen zum heutigen Vorstellungskomplex des Technischen oder Erotischen verfälscht und damit schließlich dann auch die Verbindlichkeit der dichterischen Aussage erschüttert werden.

RUDOLF KRAYE

¹ Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart 1958, S. 289. Ich verdanke diesem grundlegenden Buch den Hinweis auf diesen für das hier aufgeworfene motivgeschichtliche Problem wichtigen Beleg. - Die Problematik der « allmächtigen Zeit » in Goethes *Prometheus* könnte durch einen Vergleich mit dem Zeitproblem bei Rilke in eine fruchtbare Beziehung gestellt werden.

NOTA SULL'ALLITTERAZIONE
NELL'ANTICA POESIA SASSONE

A differenza della rima finale, che comporta l'identità di più elementi fonetici, l'allitterazione richiede la ripetizione del solo elemento iniziale di sillabe colpite dall'accento metrico: soltanto nelle arsi suoni iniziali simili acquistano valore acustico idoneo alla rima; a loro volta conferiscono maggior forza all'arsi, accrescono l'enfasi, costituiscono parte integrante del ritmo. L'alternarsi di vocali di timbro diverso, dopo l'elemento fonetico uguale, è ritenuto più bello, più armonioso del monotono accoppiamento di vocali uguali¹. Allontanandosi da questa norma generale che regola l'allitterazione nell'antica poesia germanica, la poesia antico-sassone presenta in un numero rilevante di casi l'allitterazione estesa all'elemento vocalico della sillaba iniziale, per cui, impropriamente, si parla di allitterazione sillabica. Nel suo studio *The Alliteration of Old Saxon Poetry*², W. P. Lehmann accerta che in più di un terzo dei versi del Heliand (uguale, se non maggiore, proporzione si riscontrerebbe nella Genesi) l'allitterazione dell'elemento vocalico è presente per lo meno in due delle tre sillabe alliteranti del verso lungo. Questa manifestazione, cui certo dovette contribuire l'esempio della poesia latina con le sue frequenti allitterazioni sillabiche, egli pone anche in rapporto all'affievolirsi dell'accento enfatico che accompagnava le sillabe alliteranti, conferendo loro risalto di fronte alle altre: « The strong accent which gave form to alliterative verse had been weakened, providing a collapse of the rhythmic structure from within... The weakening of

¹ Cf. A. Heusler, *Deutsche Vorgeschichte*, 2^a ediz., Berlin 1956, I, pp. 95-96; H. M. Flasdieck, *The phonetic aspect of Old Germanic Alliteration*, in « Anglia » 69 (1950), pp. 266-287: « Evidently, the combination of identical consonants with subsequent heterophony was considered to be more artistic than homophony comprising more than the first sound of the stressed syllable » (p. 279).

² Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap, Suppl. Bind III, Oslo 1953.

accent may have supported the innovation in alliteration; if the accent was no longer as heavy as in older verse, the poet may have felt the need to 'rime' more of his alliterating words than the initial consonant alone»¹. Nel computo della frequenza dell'allitterazione estesa alla vocale, l'A. considera *ie* ed *uo* varianti grafiche di *ê* ed *ô*, quindi rimanti con esse; per il resto condiziona l'allitterazione al sistema fonemico della lingua: «alliteration in the various Germanic languages differs according to their phonemic system, though alliterative units differ from phonemic units»², tralasciando però differenze quantitative che, pur essendo fonematiche, non considera rilevanti in sillabe accentate.

Ora, modificando parzialmente il principio enunciato da Lehmann, considerando cioè l'allitterazione coordinata al valore fonetico degli elementi grafici, pur riconoscendo l'unità fonematica potenzialmente attiva a fronteggiare esigenze metriche, la proporzione delle rime iniziali estese all'elemento vocalico risulterebbe indubbiamente accresciuta e ne deriverebbe forse anche un maggiore equilibrio nella ricorrenza delle rime stesse.

Attraverso un esame di quei casi in cui l'allitterazione nel sassone antico, come in altri dialetti germanici, sembra derogare dalle norme, cercheremo di chiarire la coerenza di un principio fonetico a base dell'allitterazione e di giustificare la validità dell'unità fonematica in funzione di esigenze metriche.

Nella poesia germanica antica l'allitterazione non si esplica in funzione di fini puramente musicali. Pur traendo molto probabilmente da antica eredità comune alla poesia di altri popoli³, l'allitterazione, legata alla sillaba tonica, acquista nel germanico una più vasta portata per il coincidere nella sillaba radicale dell'accento tonico e del valore semantico della parola; s'accompagna quindi all'arsi nel porre in rilievo le parole più pregne di signifi-

¹ Op. cit., p. 37; dissente L. Wolff, in «Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung» 78 (1955), p. 140: «Ich kann daran nicht glauben. Nach meiner Meinung und meiner eigenen Erfahrung lassen die stark gefüllten as. Verse, deren Füllung nachweislich dem inneren Charakter folgt, sich überhaupt nur als Verse, und zwar als Verse von hoher Ausdruckskraft vortragen, wenn die beherrschenden Akzente sehr stark genommen werden; nur dann ist die Unterordnung so vieler und vielfach nicht leichter Silben und Worte möglich».

² Op. cit., p. 20.

³ Carl J. S. Marstrander, *Notes on Alliteration*, in «Serta Eitremiana», Oslo 1942, pp. 185-208.

cato, sì che i due emistichi, uniti dal nesso sintattico, risultano anche intimamente collegati dal valore formale e concettuale dei loro elementi. Questa ripresa, segnata nel verso dagli elementi allitteranti e che si riflette con più ampio respiro nella variazione, cui è affidata la ripetizione concettuale attraverso sempre nuove espressioni, è la caratteristica più spiccata della poesia germanica antica: la rima iniziale non vi appare quale semplice elemento decorativo, bensì come impulso ritmico che sottolinea gli elementi più significativi del verso; la variazione non è un attardarsi ozioso su concetti già noti, ma un mezzo stilistico, sorto dal bisogno di un'espressione intensiva e diretto a portare in primo piano concetti essenziali.

Ma la rima, sia essa iniziale o finale, non può prescindere dagli effetti acustici. Questa ovvia esigenza generale appare particolarmente evidente se si pensa a un genere poetico affidato alla tradizione orale o comunque destinato alla recitazione: i vati sono chiamati a creare e i cantori a perpetuare la poesia attraverso i secoli. Con la variazione che, attraverso espressioni sinonimiche o anaforiche, riprende concetti già enunciati, il poeta epico si accosta allo stile popolare, che ama la molteplicità delle espressioni per uno stesso concetto, e con esso conferisce vivezza plasticità evidenza al racconto e soddisfa al tempo stesso alle esigenze del verso allitterante, poiché le parole toniche usate in luogo dei pronomi gli prestano una fonte di sempre nuove possibilità di rima: il suo dire acquista maggiore ampiezza e solennità e ciò gli consente anche respiro per tener dietro agevolmente alle vicende della sua narrazione; con l'allitterazione, ripetizione degli elementi fonetici iniziali delle parole semanticamente più importanti, egli colpisce l'attenzione e l'udito degli ascoltatori e nel contempo presta a se stesso un valido ausilio mnemonico. Questi fattori esterni non vanno sottovalutati, anche se sono da considerare subordinati a quelli interni, cui sono strettamente legati.

È chiaro che la rima si fonda su entità fonetiche. Se *sk*, *sp*, *st* non allitterano che con se stessi, derogando apparentemente alla regola generale, secondo la quale l'identità del solo elemento fonetico iniziale determina l'allitterazione nella poesia germanica,

è perché tali nessi rappresentano in realtà delle unità fonetiche¹, come si rileva anche dal fatto che si sottraggono alle rotazioni consonantiche che colpiscono le occlusive.

Gli elementi allitteranti devono avere lo stesso valore fonetico. Nella poesia antico-sassone come in quella anglosassone, sono tuttavia unite da allitterazione l'occlusiva sonora velare e l'occlusiva sonora palatale, che in posizione iniziale assume pronuncia spirantizzata coincidendo foneticamente con la semivocale *i* (*j*)². Si potrebbe ritenere che i due suoni non fossero ancora differenziati all'epoca della composizione dei poemi, conservando il valore della spirante sonora germanica³; ma la scrittura runica anglosassone ha già segni distinti per le gutturali velari e palatali⁴ e la pronuncia velare dell'occlusiva gutturale sonora del sassone antico sembrerebbe assicurata in posizione iniziale da casi con grafia *k* per *g*⁵. Differenze dialettali, ancor oggi esistenti, e identità di grafia nei manoscritti (condivisa in parte anche dalla semivocale) possono aver contribuito alla confusione dei due suoni. Non è escluso però che il fenomeno trovi giustificazione in motivi di diversa natura: pur essendo già sorta la differenziazione del fonema, condizionata al carattere velare o palatale della vocale seguente, la variante velare potrebbe aver conservato l'attitudine alla pronuncia fricativa, anche davanti a vocale velare, in funzione di esigenze metriche. Non sono rare deroghe alle leggi fonetiche (spostamenti di accento, dieresi, ecc.) nella lingua poetica d'ogni tempo e d'ogni paese. In questo caso l'occlusiva gutturale sonora presenterebbe regolarmente la variante velare in versi come:

goldwine gumena, in Godes bocun (El. 204)
 godsprakea gumon, thea us godes so filu (Hel. 567 M)

¹ H. M. Flasdieck, op. cit., pp. 274-76, distingue il valore fonetico di *s* + occlusiva sorda da quello di *s* + sonora continua.

² Karl Luick, *Historische Grammatik der englischen Sprache*, I, Leipzig 1914-1940, § 633 e 637.

³ Cfr. però E. Sievers, *Zu Cynewulf*, in «Festgabe Karl Luick», Marburg a.d. Lahn 1925, pp. 60-81, § 18 b: «Das *g* ist (entgegen der herrschenden Ansicht) wie in allen älteren ags. Texten in Anlaut und nach *n* stets Verschlusslaut, nur nach (erhaltenem oder geschwundenem) Vokal oder *r l* Reibelaut».

⁴ E. Sievers-K. Brunner, *Altenglische Grammatik*, Halle 1942, § 205, Nota 1.

⁵ J. H. Gallée, *Altsächsische Grammatik* 2ª ediz., Halle-Leiden 1910, § 241.

e la variante palatale spirantizzata, che coincide, spesso anche graficamente, con la semivocale in versi come:

geng im tho tegegnas endi ina gerno antfeng (Hel. 477 M)
 gehdum geomre, georne sohton (El. 322)

mostrando la sua capacità di adattamento alla variante palatale, nonostante la vocale velare seguente in versi come:

geomre gastas, ond him gife sealde (El. 182)
 godes iungarskepi: gern uuas he suido (Hel. 92 M)

Un'altra particolarità, comune a tutti i dialetti germanici (nonché al celtico e al finnico), riguarda l'allitterazione vocalica: a differenza delle consonanti, le vocali allitterano promiscuamente. Si è cercato in vari modi di spiegare il fenomeno, senza peraltro giungere a soluzioni pienamente soddisfacenti. Assolutamente inaccettabile appare la teoria secondo la quale originariamente avrebbero allitterato soltanto vocali uguali, modificate poi da cambiamenti fonetici, che avrebbero turbato il sistema allitterativo vocalico¹. L'allitterazione risponde ad esigenze acustiche, che non possono essere soddisfatte da un valore fonetico originario, evoluto nel sistema vocalico di ciascun dialetto e pertanto senza rispondenza nella pronuncia: perché la teoria potesse esser considerata valida, dovremmo ritenere che fosse realizzata la ripetizione dell'elemento fonetico, quindi che le vocali conservassero nella dizione il valore fonetico originario. Giungeremmo così all'assurdo di un vocalismo unitario nella poesia di tutti i dialetti germanici, già da tempo nettamente differenziati.

Secondo un'altra teoria l'elemento allitterante sarebbe costituito dal particolare grado di sonorità delle vocali, di fronte al quale l'identità o meno del timbro vocalico avrebbe valore irrilevante². Indubbiamente le vocali sono caratterizzate da un grado di sonorità superiore a qualsiasi consonante, che nella sillaba tonica, potenziata dall'arsi, raggiunge il massimo grado di percettibilità e potrebbe pertanto costituire un elemento fonetico idoneo a confe-

¹ A. Koch, *Östnordiska och latinska Medeltidsordspråk*, I Copenhagen 1889-94, p. 113 sg.; E. Classen, *Vowel Alliteration in the Old Germanic Language*, Manchester 1913.

² O. Jiriczek, Recensione di *Östnordiska och latinska Medeltidsordspråk*, II di A. Koch, in «ZfdPh» 28 (1895), pp. 545-50.

rire maggior vigore al ritmo. Tuttavia questa teoria ha trovato scarsa adesione: è stato addotto tra l'altro che, ove la sonorità avesse valore determinante nell'allitterazione vocalica, dovrebbe esser valida anche in quella consonantica, che dovrebbe quindi realizzarsi tra consonanti aventi uguale grado di sonorità. In questa argomentazione si prescinde evidentemente dalla differenza tra sonorità intesa quale risonanza prodotta dalla vibrazione delle corde vocali, che accompagna l'articolazione di un fonema, e sonorità in senso più lato, propriamente grado di percettibilità, cui concorre anche l'acuità, cioè la pronuncia del fonema su una nota relativamente elevata, che è qualità precipua della vocale tonica: soltanto il grado di percettibilità comporta un effetto acustico che, ripetuto a intervalli, potrebbe dar luogo a un ritmo.

La teoria che ha trovato maggior consenso considera elemento allitterante l'occlusiva glottidale che introduce l'articolazione delle vocali iniziali: le corde vocali, invece di assumere subito la posizione richiesta per la vibrazione (attacco molle), formano un'occlusione che impedisce il passaggio dell'aria, per poi allontanarsi bruscamente al momento di entrare in vibrazione (attacco duro). L'esplosione che ne deriva è acusticamente percettibile e in qualche dialetto (p. es. nel sardo) ha valore fonemico. Tuttavia l'attacco duro non è comune a tutti i dialetti germanici, né esistono documenti comprovanti la presenza dell'occlusiva glottidale davanti alla vocale iniziale all'epoca della composizione dei diversi poemi in questione: l'assenza di un segno grafico per tale consonante viene attribuita alla sua mancanza di valore fonemico. Comunque, la presenza dell'occlusiva glottidale, eliminando l'allitterazione tra elementi vocalici, comporterebbe un'allitterazione esclusivamente consonantica nell'antica poesia germanica. Se si tien conto della diversa natura e funzione della consonante e della vocale nella sillaba, il fenomeno può risultare giustificato. La successione degli elementi fonetici della parola segna, in rapporto al grado di sonorità, una linea ondulata, i cui punti più alti sono rappresentati dalle vocali. La vocale costituisce dunque l'apice della sillaba, cui la consonante, col suo minor grado di sonorità, serve di introduzione, talvolta anche di grado intermedio nell'ascesa (*Gipfelanglitt*) o nella discesa (*Gipfelabglitt*) verso l'elemento con grado minimo di sonorità, che introduce la sillaba seguente. Nella sillaba radicale la vocale è colpita dall'accento tonico e, se si tratta

di arsi, anche dall'accento metrico, che insieme potenziano la sua sonorità. Nella arsi l'identità della consonante costituirebbe un coefficiente alla saldezza del ritmo, gli conferirebbe, per così dire, una consistenza sillabica. Tuttavia l'adesione alla teoria dell'occlusiva glottidale ci porterebbe a negare al lessico germanico parole inizianti per vocale. È forse più probabile che il suono preposto alle vocali iniziali fosse dovuto alla pronuncia particolarmente enfatica dell'arsi e pertanto estraneo alla prosa. Risulta tuttavia problematica la presenza, sia pur con frequenza ridotta, di vocali iniziali differenti nei versi allitteranti della poesia sassone antica, ove l'accento enfatico, distintivo delle sillabe allitteranti e sufficiente originariamente a creare il ritmo del verso, si sarebbe affievolito al punto da determinare la necessità, per la percettibilità del ritmo, di una compensazione nell'identità anche dell'elemento vocalico delle sillabe inizianti per consonante.

Ora, se riconosciamo che nella poesia germanica vige soltanto l'allitterazione consonantica e che alla vocale è affidato il grado massimo di sonorità, sì che l'uno e l'altro elemento concorrono in maniera diversa alla realizzazione del ritmo, possiamo spiegarci anche altrimenti la presenza di vocali iniziali differenti nelle arsi di uno stesso verso. Prescindendo dall'occlusiva glottidale, che nessun documento ci assicura, il lessico germanico dispone indubbiamente di parole inizianti per vocale. Molte di esse anzi, per la loro pregnanza semantica, non possono che segnare le arsi del verso, alle quali è legata l'allitterazione. In esse però manca alla realizzazione del ritmo il contributo della consonanza. Ma se il ritmo consiste nella ripetizione di condizioni fonetiche simili a intervalli più o meno costanti, anche l'assenza della consonante, sistematicamente ripetuta nelle sillabe che rappresentano le arsi, può costituire un coefficiente valido a rinsaldare il ritmo.

L'allitterazione vocalica presenta nella poesia sassone antica, anche dopo consonante iniziale, una frequenza nettamente superiore a quella che ricorre nella poesia degli altri dialetti germanici, sì da escluderne l'attribuzione a puro caso. Tuttavia per poterne determinare l'effettiva portata, dovremmo essere in grado di stabilire il reale valore fonetico delle singole vocali. Sono note le incertezze circa la pronuncia, create dalla mancanza di una ortografia unitaria nei documenti letterari e accresciute dalla scar-

sezza dei documenti stessi; né può fornire valido ausilio il riferimento al vocalismo del basso tedesco medio, giacché al suo sviluppo apportarono largo contributo influssi esterni, che senza dubbio modificarono sensibilmente la consistenza dell'eredità antico-sassone. Eppure forme grafiche diverse per una stessa parola, che tradiscono difficoltà e incertezze nel rendere con un determinato segno una data vocale, possono essere spesso chiaramente indicative per la pronunzia della vocale stessa, se poste in rapporto al valore fonetico delle consonanti vicine, tenuto pur conto del carattere essenzialmente ingevone del sassone antico: « Im Heliand fehlt gänzlich der typisch nordseegermanische Übergang von *a* vor Nasalen zu *o*: es heisst überall *hand*, *man*, usw. Anzunehmen dass hinter den Schreibungen mit *a* auch eine *a*-Aussprache liegt, wäre umso unsicherer, als auch im Ae. in solchen Fällen *a* mit *o* wechselt »¹. E ciò appare confermato da grafie diverse davanti a spirante non solo tra un codice e l'altro (Hel. 556 M *fôthiu*, C *fâthie*; 1477 M *ôdres*, C *âthres*), ma anche tra le forme di uno stesso manoscritto (Hel. 1271 M *âdrum*, C *ôdron*; 1434 M *âthrana*, C *ôderna*; 1536 M *ôdrom*, C *âdron*, 2985 M *âdrom*, C *ôdron*) accanto a forme che conservano la nasale (Hel. 1263 M *ôdran*, C *andran*; 1444 M *ôthar*, C *ander*) e a numerose altre che presentano concordemente *ô*. Grafia *o* < *a* ricorre anche dopo *w* e davanti a *r*, *ld*, *h*², ovviamente per il carattere rispettivamente labiale e velare, congiunto al grado minimo di apertura, di queste consonanti. Con lo stesso criterio vanno valutate le alternanze grafiche *e/a* davanti a *r* e *u/o* davanti a nasale semplice, *h* e *r*³ (Hel. 3654 M *berhtun*, C *barahtun*; 659 M *ferahtrico*, C *farahtrico*; 1115 M *ferndalu*, C *farn-dalu*; 3173 M *bærhtero*, C *berehtero*; 3654 M *berhtun*, C *barahtun*; 151 MC *binoman*; 2990 M *benumane*, C *binomana*; 761 M *uonoda*, C *uunoda*; 827 M *uonon*, C *uunon*; 3037 M *geuunodun*, C *giuunodun*; 195, 2125 M *gumo*, C *gomo*; 2590, 2615, 2794 M *gumon*, C *gomon*; 2451, 2644, 2847, 2858, 3263 M *gumono*, C *gomono*; 654, 3109 M *gumon*, C *guomon*, accanto a numerose forme comuni, quali *gumono* MC 355, 908, 957, 1019, ecc.; 363 M *druhtskepi*, C

¹ E. Rooth, *Saxonia. Beiträge zur niedersächsischen Sprachgeschichte*, Lund 1949, p. 36.

² J. H. Gallée, op. cit., § 53.

³ J. H. Gallée, op. cit., §§ 47 b, 58, 75, 77; Fr. Holthausen, *Altsächsisches Elementarbuch*, 2ª ediz., Heidelberg 1921, § 82, nota 2; § 88, nota 1 e 3.

drohscepi; 2061 M *druhtingos*, C *drohtingos*; MC *drohtin*; 985 M *doru*, C *duru*; 1798 M *durun*, C *doron*, ma 3336 M *durun*, C *duron*), indicative cioè di una articolazione più arretrata rispetto a quella della vocale originaria, dovuta all'influsso delle consonanti vicine. Non mancano, specie davanti a *r*, forme con *a* per *o* (Hel. 4317 M *thorrot*, C *tharod*) e con *e* per *a* (M 976 M *forduuardes*, C *foruuerdes*; 1091, 2390 M *hardan*, C *herdan*; 2391 M *obanuuardan*, C *obaeuuerdes*; 4182 M *touuard*, C *tuouuerd*) da attribuire, ove non si tratti di particolarità dialettale, a confusione tra i due segni in tale posizione, creata appunto dall'uso di una grafia non fonetica.

A parte le differenze grafiche tra i vari manoscritti, nel Heliand ricorre frequente l'uso di segni diversi per un unico suono (*o* e *uo* [ô], *e* e *ie* [ê]) e di uno stesso segno per suoni diversi (*e* [e] e [a], *a* [a] e [ø], *u* [u] e [o]). Nel primo caso le forme dittongate rappresentano una grafia, senza rispondenza fonetica, assunta dalla tradizione scritta francone¹; nel secondo caso *e*, *a*, *u*, rispetto ad *a*, *ø*, *o*, una grafia che trascura mutamenti vocalici condizionati da consonanti vicine: innovazioni fonetiche si riflettono sistematicamente nella grafia soltanto molto tempo dopo le loro prime manifestazioni.

Nel computo della frequenza di vocali uguali nell'allitterazione dell'antica poesia sassone, Lehmann considera *ie* e *uo* semplici varianti grafiche, senza rispondenza nella pronunzia e quindi allitteranti rispettivamente con *ê* e *ô*; non tiene invece alcun conto delle eventuali varianti fonetiche dovute all'influsso di consonanti vicine, giacché basa il sistema allitterativo su quello fonemico.

¹ E. Rooth, op. cit., p. 34 sostiene « dass das Altsächsische *ingwäonisch*, richtiger *echt sächsisch* war, während die Heliandsprache — jedenfalls und vor allem in der Orthographie — fränkisch getarnt ist ». Cf. inoltre p. 137: « Mein grundsätzlicher Haupteinwand gegen die Wulgatmeinung in Bezug auf die Heliandsprache bleibt der, dass man die Schreibformen nicht mit den Sprechformen identifizieren darf » e p. 138: « Wir haben nicht die geringste Veranlassung zu glauben, dass diese Mischung (*uo* e *ie* accanto a *ô* e *ê*) eine Widerspiegelung der gesprochenen Sprache des Helianddichters darstelle ». Nel suo articolo *Über die Heliandsprache*, in « Fragen und Forschungen im Bereich und Umkreis der Germanischen Philologie », Festgabe für Th. Frings, Berlin 1956, pp. 40-79, si oppone alla tesi di una lingua mista di forme ingevoni e franconi, distingue invece, p. 77 « Orthographie = fremd; Sprachsystem = heimisch. Diese lassen sich wohl in der geschriebenen Sprache an einer fränkischen Kulturquelle, in Fulda oder sonstwo, vereinigen. Dann müssen wir allerdings den Glauben an die buchstäbliche Bedeutung der Lautzeichen mehr als bisher einschränken... ».

Se tuttavia la rima esige un effetto acustico, non possono essere trascurate modificazioni di timbro subite dalle vocali. La pronunzia aperta di *o* < *a* e di *a* < *e* rispetto ad *o* e *a* originarie non può considerarsi differenza rilevante ai fini della rima, tal quale, p. es., nel verso

ostar an iro odil endi forun im odran uueg (Hel. M 718),

ove la diversa origine delle tre *ô* allitteranti lascia pur supporre diversa sfumatura di timbro nelle singole vocali.

Se prendiamo in esame la *a* in posizione prenasale, troviamo identità di grafia in casi quali

so hie mancunnea managa huila (Hel. MC 244)
managa huila, so it thar manno filo (Hel. C 5717)

ove il sistema fonemico come base dell'allitterazione perviene agli stessi risultati di quello fonetico. Tuttavia la pronunzia di questa *a*, accostata allo *o* per influsso della nasale, consente di accertare l'allitterazione estesa all'elemento vocalico anche in versi come quelli che seguono, se il sistema allitterativo viene coordinato a quello fonetico:

manega uaron the sia iro mod gespon (Hel. C I)
managoro modsebon mancunnies (Hel. M 1571)
mosu bimorna. Bethiu man sculum (Hel. M 1869)
an morgantid manag gisammot (Hel. MC 5059)

La vocale conserverebbe però il suo valore originario, in virtù di esigenze metriche, in versi quali, p. es.,

Matheus endi Marcus, so uuarun thia man hetana (Hel. C 18)
that ic magu fodie? Ne ic gio mannes ni uuard (Hel. M 272)
thes mannes maguini the he er mid is makeo giheu (Hel. M 4981)

Applicando tale principio ad un riesame dell'allitterazione in tutto il poema, tenuto conto dell'azione anche delle altre consonanti sul timbro della vocale radicale, può essere accertata una frequenza dell'allitterazione vocalica senza dubbio molto più rilevante di quanto possa consentire l'identità grafica o il sistema fonemico quale base esclusiva dell'allitterazione.

GEMMA MANGANELLA

BETTINA BRENTANO, DAS KIND DEL BRIEFWECHSEL

Chi legge il *Briefwechsel Goethes mit einem Kinde* di Bettina Brentano¹, il romanzo epistolare da lei composto fondendo la propria e l'altrui corrispondenza² ed avvalendosi dei ricordi personali della madre del poeta, deve ammettere, a nostro avviso, di trovarsi dinanzi ad un'opera di poesia. E di un'opera in cui, se ci si lascia passare l'idea, protagonista è la natura stessa, per la quale l'autrice, che fin dal suo giovanile soggiorno di Fritzlar (il convento nel quale era stata accolta dopo la morte del padre) aveva concepito un sentimento così vivo, e che ella manifesta con tanto femminile entusiasmo nel romanzo. Ed esso è, ci sembra, affine a quello del Goethe, da lei idoleggiato e che, come dice il Meyer³ « löste ihr die Zunge für alle Erlebnisse ihres reichen Lebens ». Affinità che un confronto col *Werther* rivela in modo abbastanza evidente. È infatti la natura, in cui il Goethe sentiva cosmicamente il divino, quella che fa nascere in entrambi una commozione viva e sincera⁴.

¹ Anna Elisabeth Brentano, poi moglie di Joachim (Achim) von Arnim, era figlia di Pietro Antonio Brentano, di famiglia italiana trasmigrata in Germania e che ancora vi esiste, e di Maximiliane (Maxe) Laroche, figliuola di Sofia. La compagnia di queste due donne, ed in particolare i sentimenti che Maxe fece nascere nell'animo del Goethe lo aiutarono a superare la conturbante esperienza di Wetzlar. La figliuola di Achim e Bettina, Gisela, sposò Hermann Grimm, figlio di Guglielmo, ed una sorella di Bettina il celebre giurista K. Fr. von Savigny.

² « ... ella amplifica, modifica e traspone, ma soltanto perché emerga più chiaramente il carattere del tutto, come essa lo vede. Mescola Werther e Iperione con corrispondenze reali, come quella fra Goethe e Schiller, per farne il suo romanzo epistolare » (Meyer-Bieber, Dt. Literaturgeschichte).

³ Meyer-Bieber, Dt. Literaturgeschichte.

⁴ Che la natura susciti nel Goethe una viva e sincera commozione e che in essa egli senta il divino, lo afferma egli stesso nel molto citato colloquio con Eckermann dell'11 marzo 1832, pochi giorni prima della sua morte. È il divino sentito cosmicamente: 'Naturfrömmigkeit', come fu essenzialmente la sua; salvo occasionali deviazioni, come si vede p. es. nel colloquio di Dornburg (1818) col Müller. Per quel che si riferisce al sole si veda anche il *Buch des Parsen* nel *West-östlicher Divan*.

Nella Brentano tuttavia sono rilevabili, ci sembra, elementi di morbosità che, se non raggiungono il tragico delle lettere wertheriane, dovevano far sentire probabilmente al Goethe una non desiderata congenialità con la sua entusiastica ammiratrice, contribuendo a fargli respingere le espansioni spesso incontrollate di lei. Elementi che potrebbero ricadere sotto la condanna espressa, come spesso, paradossalmente dal poeta: «das Romantische ist das Kranke, das Klassische das Gesunde»: morbosità che la Brentano divide, invero disegualmente, ed a suo vantaggio, con Caroline von Günderode, che, come la Lassberg (Goethe, *An der Mond*), giunse col suicidio alle estreme conseguenze. A questa infelice amica Bettina dedicò l'altro suo romanzo epistolare *Die Günderode*, che col *Frühlingskranz* per il fratello Clemente, forma, dice il Meyer, «una triade che basta ad assicurare alla scrittrice l'immortalità». Ad essi può aggiungersi la corrispondenza con Philipp Nathusius (Julius Pamphilius), che, alla lettura del *Briefwechsel*, le aveva scritto una lettera ammirativa. Altri scritti, come *Dies Buch gehört dem König* e i *Gespräche mit Dämonen*, attestano il suo vivo interesse per la vita sociale e politica, dal quale le derivarono difficoltà di ordine poliziesco e burocratico. Ed è noto che ella intervenne con generoso, ma inconsiderato calore a favore dei Grimm e di Kinkel.

Ma, per tornare all'oggetto del nostro discorso, osserveremo che il sentimento di comunione con la natura che fu della Brentano si ritrova nel *Werther* così esasperato che le energie psichiche del protagonista ne appaiono come distrutte. Ed il Goethe doveva sentire in sé questo pericoloso scivolare, che lo avvicinava alla Brentano, e se ne difendeva, perché non si sentiva invulnerabile agli assalti di quel «vielbeweinter Schatten», che egli rievoca nella *Trilogie der Leidenschaft*¹ e che non cessava di minacciare le difese della sua raggiunta maturità spirituale, scambiata tanto spesso per freddezza o addirittura per quella che fu detta superficialmente olimpicità².

¹ *An Werther*, il primo dei tre componimenti poetici che formano la *Trilogie der Leidenschaft*, fu come la prefazione alla riedizione del 1824 dei tipi del Cotta.

² Il Goethe ricorda in *Antik und Modern* ciò che un diplomatico francese ebbe a dire nel vederlo: «Voilà un homme qui a eu de grands chagrins (il Goethe stesso traduce: «Das ist ein Mann, der sich's hat sauer werden lassen»).

Carattere proprio dell'arte della Brentano è, secondo la definizione del Meyer (ivi), «Virtuosität im Erleben», ed è da notare che anche nel Goethe ritroviamo la virtù di trasformare in *Erlebnis* anche il fatto più semplice. «Abbiamo poeti notevoli, dice il Meyer, che non hanno mai avuta una esperienza vissuta: come Platen. Questo stava in loro, non nelle cose. Platen avrebbe potuto parlare con Napoleone o combattere con lui nella battaglia di Lipsia: mai gliene sarebbe nata una esperienza vissuta. Per Bettina invece tutto diventa tale. Ogni parola che la 'Consigliera' (Frau Rat, la mamma del Goethe) gli racconta di lui diventa suo possesso, ogni fiore che ella vede le parla delle grandi forze che le sono sacre. Come la forza di *Rahel* (Levin)¹ sta nel fatto che tutto le è nuovo, così quella di Bettina sta nel fatto che tutto le è familiare. E così essa passa per il ricco mondo come una fata, ed ogni uccello parla con lei, ed ogni animale dei campi ascolta le sue parole. Già da bambina non ha paura né di venti né di tempeste e si sdraia tranquillamente nell'erba fra gli sciami delle api, tenendo in bocca dei ramoscelli fioriti, piena di ferma fiducia che esse non le pungeranno le labbra perché è tanto amica della natura». Con un simile abbandono Werther s'immerge in essa ed ascolta il ronzar degli insetti attorno al suo capo, ed assapora fino alla sofferenza la comunione con lei. «Fuori del *Werther*, scrive il Biese (*Deutsche Literaturgeschichte*), nemmeno nel romanticismo, che nella *Stimmung* lirica della natura ha dato ciò che si può di meglio, abbiamo un libro in lingua tedesca che sia così pervaso dal più vivo sentimento per la natura», ed il fratello Clemente dice di lei che «ella fa sentire il suo giubilo in ogni direzione ed accoglie come un ricevitore nel suo cuore tutte le voci della natura». Ma la natura, in cui ella s'immerge, dandole voce (altrimenti essa sarebbe muta) fa sorgere anche un rapporto fra natura ed amore, e poiché essa vede la natura con gli occhi del suo idolo, ecco che essa sente il suo Goethe perennemente presente ad aprirgliene le porte.

¹ *Rahel Levin*, che sposò nel 1814 Varnhagen von Ense, fu una delle figure più in vista della Berlino romantica (il Meyer dice che essa «vede e sente tutto per la prima volta e perciò anche con una capacità di espressione negata ad altri»), «eine geistige Macht» («io uccido la pedanteria per trenta miglia in giro!» soleva dire). Il suo salotto, come quelli della Herz, anch'essa israelita, e di Bettina, fu uno dei centri letterari più influenti. Anch'essa ammirava il Goethe.

« L'anima mia è una appassionata danzatrice », dice di sé Bettina, (parole che ci ricordano la 'Musa' in *Tanzlegendchen* di Keller), « essa va saltando intorno su di una musica interiore che io sola sento e gli altri no. Ahimé, io non sono nulla, ma intorno a me spira un'aura che io credo i giovani debbano annusare a forge aperte come generosi destrieri... Io stessa non so darmene conto, e mi sopporto come sono, ora in un'ebrezza gioiosa, ora moderata, ora come spumeggiante e gettante scintille come il fuoco. Se in me c'è una forza, io stessa sono tuttavia neutrale, io in cui essa opera », ella scrive a M. Carrière (11-IV-1839). Ed affermando quella che può dirsi la *Lichtseite* dell'anima sua, dice: « I miei occhi gettano lampi da per ogni dove e snidano gli uccelli notturni dai loro nascondigli ».

Intorno al suo *Briefwechsel*, pel quale andava chiedendo consiglio, scrive a Clemente: « ... posso dirti che ho letto a molti questa corrispondenza e che tutti sono stati a sentirmi con commozione e con gioia, e che Schleiermacher, ottimo amico fra tutti, ne è stato profondamente commosso e mi ha detto: fa stampare questo libro com'è, senza cambiarvi niente... Bettina, Iddio ti ha creata in un momento di buon umore proprio 'con amore' (in italiano); non rinnegare te stessa, per non guastar l'opera sua! » « No, anch'io sento che in me non v'è nulla da rinnegare: io posso esprimere e far tutto, giacché tutto ha il suo buon fondamento, che Dio ha posto in me » (1834). Anche il Goethe le scrive (ma le sue parole sembrano a noi dettate più da condiscendenza che da convinzione): « Io non cesserò mai di leggerti con piacere, predica pur quanto vuoi il tuo vangelo della natura, in una bella fiducia di avere in me un pio fedele ». E la Gùnderode: « Verso il tuo interno tu non agisci da te, ma ti dai invece tutta, inconsciamente; da te vien fuori e si dissolve come nebbia tutta la realtà... Tu non puoi scrivere poesie perché sei tu stessa quel che i poeti chiamano poesia... in te la materia non prende forma, ma viene formata. Tu mi somigli all'argilla che un dio pesta coi piedi, e quel che io vedo in te è fermento ardente che il suo tocco soprannaturale impasta ».

Ma se passiamo ad altre e più virili testimonianze, ecco ciò che ne scrive il medico Ringseis fra il 1808 e il 1809 nelle sue *Erinnerungen*¹, da Landshut, dove insegnava Savigny: « Fra

¹ *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 261.

le persone nuove mi hanno colpito in verità fratello e sorella Brentano, Clemente e Bettina. Quest'ultima si è trattenuta per un po' a Monaco, ma è tornata subito dalla sorella, ed è rimasta fino alla partenza generale. Non ho avuto per lei alcun sentimento di tenerezza, ma sono stato presto preso da una stupita ammirazione per la sua incomparabile spumeggiante genialità, il suo spirito acuto e il sicuro decoro che accompagna la geniale libertà dei suoi movimenti, sì che nessuno senza dubbio osa mancarle di rispetto; la bontà piena di benevolenza e la dirittura della sua indole fece nascere in me una calda amicizia ». Alois Bihler, magistrato, dice che Bettina « per cantare non sceglieva mai cose scritte, ma poetava cantando e cantava poetando, ed improvvisava con una magnifica voce. Tutta la sua figura aveva qualche cosa di particolare. Piccola di persona, ma molto simmetrica e delicata, di colorito pallido e chiaro, di lineamenti più interessanti che belli, con occhi neri e profondissimi e riccioli neri abbondantissimi, sembrava Mignon rediviva o almeno colei che le era servito di modello »¹. Descrive poi la sua foggia di vestire quasi monacale, che faceva risaltare la sua figura snella; la sua abitudine di starsene accovacciata in uno sporto di finestra o su di un panchetto; la sua irrequietezza, che le faceva cambiar sempre posto, e rileva la sua scarsa disposizione pei lavori donneschi. « Chi si è avvicinato una volta a quest'essere singolare », egli continua, « non può dimenticarlo per tutta la vita. Il suo spirito ricco, la sua sprizzante mobilità piena di ardore poetico e di fantasia, uniti ad una grazia spontanea e ad una bontà d'animo infinita, la rendono irresistibile nel tratto ». Carolina Schlegel la paragona alla « pilgernde Törlin » di un racconto goethiano. « Soffre del male comune ai Brentano », scrive a Paolina Gotter, « una stranezza diventata natura; ma mi riesce più simpatica degli altri »². Le attribuisce una spiritosità talvolta un po' grossa e spiacevole ed aggiunge, come gli altri, che « la si trova più sotto un tavolo che sopra, e mai sopra una sedia: né giovane, né vecchia; non si sa se più uomo o donna ». E così ne scrive alla moglie Guglielmo di Humboldt il 4 novembre del 1808: « ... siede ora a terra, ora sul camino », ed aggiunge: « Tanto spirito e tanta stranezza sono incredibili... » Anche H. Steffens, l'autore dei *Grundzüge der philosophischen*

¹ *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 262.

² *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 263.

Naturwissenschaft, scrive nelle sue «Erinnerungen» che egli «si lascia trasportare da lei in regioni maravigliose, dalle quali poi torna in sé come da un sogno, che gli lascia un balenar di pensieri anche quando il suo cervello ricomincia a funzionar freddamente»¹. Ed anche che «non poté dimenticare il godimento di quelle ore nemmeno dopo, quando, divenuta lei scrittrice, egli se ne sentì lontano». Gneisenau, che la considerava come una figliuola ed ebbe talvolta ad ammonirla senza frutto, ne ammirava l'acutezza dell'ingegno, la scioltezza e la spiritosità del linguaggio e la nobiltà del sentire con cui parlava di Arnim. «È fra le nature più ricche di spirito ch'io abbia incontrate in vita mia», scrive Guglielmo Grimm il 2 ottobre del 1824, «e chi sa giudicarla con libertà e senza pregiudizi non può non provarne gran piacere». E Clemente: «Vicino a quest'essere grandioso, intelligentissimo, semplicissimo e pur tanto bizzarro io provavo una grande tristezza. Sempre impegnata a parlare, a cantare, a giudicare, a scherzare, a commuoversi, ad aiutare, a formare, a disegnare, a modellare, a sequestrare tutto a suo profitto, e ad impossessarsi con la violenza e trasformare a suo modo, con abilità di prestidigitatrice, ogni ambiente anche piatto... ahimé, è un sentimento che mi annienta interamente (23-VII-1825)». Görres scrive ad Arnim nel 1830 di non averla vista per tanto tempo, ma che gli è bastato incontrarla «per scoprire in lei una natura grande, sincera, e la grande veracità dell'anima sua»². Tutto invero misto a strani arabeschi che ce la presentano come una giardiniera che stia a guardia delle sue singolarissime piantagioni. Ehrenfried von Willich, la cui giovane vedova divenne poi moglie di Schleiermacher, ce ne parla nel 1830-31, quando essa non era più giovane («molto graziosa non fu mai»), ma era tuttavia ancora nel pieno delle sue energie spirituali; «aveva», dice, «un disprezzo sovrano per tutte le forme convenzionali, si lasciava, nella sua genialità, andar completamente, tutta data alle sue inclinazioni ed ai suoi interessi spirituali. La sua conversazione non batteva quindi mai la via regia consueta, ma si attaccava subito, ad ogni occasione, a ciò che la interessava. Quando scopriva uomini di spirito, pei quali aveva un fine istinto, tosto vi s'attaccava, fossero vecchi o giovani, nobili o plebei, e li sfruttava a suo profitto. E tutto ciò aveva l'apparenza dell'ingenuo

¹ *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 264.

² *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 267.

(*das Kind* si chiamava da sé); ma era un'ingenuità solo apparente, giacché ella restava ben cosciente di sé. Le mancava il tatto femminile, ma gl'inconvenienti che ne derivavano li dimenticava facilmente. Aveva una particolare attrattiva nel discorrere, era un vero «fuoco pirotecnico», un magico sprizzar fuori di osservazioni spiritose. Io stavo tutt'orecchi «continua il Willich», quando essa stava con noi, pur sapendo benissimo che «le mancava il meglio». Dei rapporti con Arnim parla come di un «matrimonio curioso, ma non infelice», ed afferma «che mai poté raggiungerla la calunnia». E il seguente ritratto ne dà il Geibel (*Jugendbriefe*, Berlin 15-11-1837). A lui essa «venne incontro in un semplice *negligé*, coi capelli piuttosto in disordine»; ma «di quello che disse e che volentieri egli riferirebbe, non dirà niente, perché erano cose che non si lasciano rendere nero su bianco». «La freschezza spontanea del suo dire, la rapida formulazione del pensiero nella parola, appena che esso si era acceso nella sua testa, son cose che non si possono descrivere con la penna.» E il 6 novembre dello stesso anno: «Bettina se ne stava accovacciata come una bambina sulla sua seggiola e raccontava, raccontava con la sua voce caratteristica e sottile. A me sembrava sentir mormorare accanto a me un ruscello, sulle cui onde galleggiassero immagini svariatissime e maravigliose, e che dei fiori azzurri e rossi sporgessero fiabescamente il capo, e gli alberi formassero di sopra una volta che bisbigliava misteriosamente, mentre di tra le cime faceva capolino un pezzo di cielo azzurro pieno di stelle scintillanti. Ma ogni tanto compariva come per un gioco di prestigio una farfalla dall'aspetto barocco, o piombava pesantemente nell'acqua con comica gravità una rana dalle lunghe gambe»¹. Linguaggio fra il romantico e il barocco, che ben risponde alla persona descritta. Ed anche per il Nathusius, pur pieno di devota ammirazione, ella resta «una cosa strana e maravigliosa insieme, di cui non sa che fare. Né possono colpirlo le stesse sue manifestazioni d'affetto, perché esse appaiono rivolte piuttosto alla sua stessa fantasia. C'è in lei un misto così vario ed indissolubile di vano e di nobile che lo tiene sempre lontano». H. Grimm vede invece in lei «ciò che rende così attraente le grandi nature: il dono di ampliare l'istante. Con lei il presente si svolge in un'esi-

¹ *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 268.

stenza sempre più ampia, così come nel sogno ci accade di camminare per prati fioriti che ci circondano a perdita di vista, come se coprissero tutta la terra... Essa portava luce nell'animo degli uomini e li rendeva lieti e confidenti... Nature come questa », continua il Grimm, « devono la loro attrattiva al fatto che esse sentono più fortemente il valore dell'esistenza ed hanno sempre presenti i grandi pensieri sui quali essa si regge, e li elaborano anche nei momenti di ricreazione »¹. « Bettina è il fuoco in cui si riflettono le luci più diverse », dice il Meyer parlandoci della vita di lei a Berlino.

E la serie di queste presentazioni potrebbe continuare, concordanti come sono, se pur varie di tono e di fatti, se non fosse già chiaro che si tratta di una figura singolare, che esercitò un notevolissimo fascino sui suoi contemporanei, nonostante la sua bizzarria ed i riconosciuti difetti, e che questo fascino si manifestò in particolare con la presenza e la viva conversazione. E tuttavia, accanto a quella che abbiamo chiamata la *Lichtseite* della sua natura, c'è (wo viel Licht ist, ist auch tiefer Schatten) la *Nachtseite*: il cono d'ombra che s'affaccia ad annunciare l'eclissi. C'è insomma in lei, pur nella sua natura così ricca e spontanea, un *quantum* di *Unzuverlässiges*, di non rassicurante, che provoca reazione e riserva; qualche cosa di meno equilibrato; e lo dimostrano i suoi rapporti con la Gûnderode, sulla quale ella solo eccezionalmente potette esercitare un influsso benefico e da cui trasse suggestioni conturbanti, come si vede dal *Briefwechsel* ed in particolare dal racconto della sua visita a Marburg. Qualche cosa che la avvicina a Goethe-Werther e a Goethe-Tasso.

Abbiamo rilevato quello che collega il *Briefwechsel* di Bettina col *Werther* di Goethe: il sentimento della natura, che spinge entrambi ad immergersi in essa ed a farsi tutt'uno coi suoi elementi: un sentimento cosmico e panteistico, e che nella Brentano diviene quasi magico. Nella natura Bettina tende ad introdurre il suo 'io', cui attribuisce il potere di darle un linguaggio. Abbiamo anche accennato a quel che v'è in lei di più ingenuamente entusiastico, di *bejahend*. Aggiungeremo che questo femminile entusiasmo è indissolubilmente legato all'amico idoleggiato, sì che le sue lettere del *Briefwechsel* si possono dire vere

¹ *Charakteristiken, Die Romantiker* (G. Kluckhohn, Stuttgart 1950), p. 270.

lettere d'amore¹: la natura la interessa e la vivifica, come avveniva al Goethe, ed avviene anche a noi, quando essa ci desta e ci richiama alla gioia. Ma in Bettina è un entusiasmo che forma tutt'uno con colui « che le sciolse la lingua per tutte le esperienze della sua ricca vita ».

Che sarebbe per lei la natura senza l'amore? senza *questo* amore?

In ciò v'ha, ci sembra, un tratto distintivo di questo suo sentimento per la natura: anche quando ella lo svolge in maniera autonoma negli elementi vivamente sentiti nei quali esso va dispiegandosi, termina sempre in quel nome magico: Goethe! col quale sembra quasi fondersi.

L'analogia con le lettere wertheriane è bensì analogia di forme letterarie, ma risponde ad una commozione dello stesso tipo. « Alle Himmel dehnen sich so weit vor mir; alle Berge, die ich mit stillem Blick mass, heben sich unermesslich; die Ebenen, die noch eben mit dem glänzendem Rand der aufgehenden Sonne begrenzt waren, sie haben keine Grenzen mehr. In die Ewigkeit hinein! —

¹ « Einen Weg geh' ich alle Tage, jedes Gräschen ist mir auf diesem bekannt, ja die Sandsteinchen im Kiesweg hab' ich mir schon betrachtet. Dieser Weg führt mich nicht zu dir, und doch wird er mir täglich lieber; wenn mich nun einer gewohnt würde zu dir zu tragen, wie würden die Blumen und Kräuter erst mir bekannt werden, und dass mir stets das Herz pochte bis an deine Schwelle, und allen Liebreiz hätte auf diesem jeder Schritt » (Io percorro ogni giorno una via della quale mi è nota ogni pietra, anzi io mi son guardati tutti i granelli di sabbia del sentiero acciottolato. Questa via non mi conduce a te, e tuttavia mi diventa sempre più cara; se mi avvezzassi ad una che portasse a te, come mi diverrebbero noti allora i fiori e le erbe, e come il cuore mi batterebbe fino alla tua soglia, e come su questa via ogni passo avrebbe tutte le attrattive!) Ed ancora: « Du bist der Äther meiner Gedanken, sie schweben durch dich hin und werden von dir im Flug getragen wie die Vögel in der Luft. An dich denken, im Bewusstsein von dir verweilen, das ist ein Ausruhen vom Flug, wie der Vogel ausruht im Nest » (Tu sei l'atmosfera dei miei pensieri, essi si librano in te e son portati da te come in volo, come gli uccelli nell'aria. Pensare a te, sostare nella coscienza di te, questo è riposo dal volo, come quello dell'uccello nel nido). Ed ancora: « Wie ich zum erstenmal vor dir stand, und mich dein Blick wie ein Zauberstab berührte, da verwandeltest du allen Willen in Unterwerfung... wie wohl ist mir, wenn ich wie ein Kind in deiner Gegenwart spielen kann; wenn alles, was ich beginne, von dem Gefühl deiner Nähe geheiligt ist... Ich küsse deiner Füße Spuren... Ich komme mir vor wie eine Sonnenuhr, die grad nur die Zeit angibt, so lang' die Sonne sie bescheint » (quando stetti la prima volta davanti a te, ed il tuo sguardo mi toccò come una bacchetta magica, tu trasformasti in soggezione ogni volere... come mi sento bene quando posso giocare alla tua presenza come una bambina, quando tutto quel che faccio è santificato dal sentimento della tua vicinanza... Io bacio le orme dei tuoi piedi... mi sembra di essere una meridiana, che indica proprio soltanto il tempo in cui il sole la illumina).



Will denn sein Leben so viel Raum haben? »¹ sono espressioni del *Briefwechsel* (24 novembre 1810). Ad esse seguono infiniti particolari dell'infanzia di 'lui', che Frau Aja, la madre del Goethe, le ha appreso. È anche proprio di questo epistolario che l'amore vi si mostri quasi sempre felice: l'idolo di lei vive e si configura per lei su rapporti reali, se pur trasfigurati da una fantasia femminilmente innamorata. Non son forse poesia le espressioni di quest'anima perennemente giovane, di questa eterna fanciulla? *das Kind!* E non sta forse in questo la spiegazione dell'influenza che ella, pur con tanti difetti, esercitò su tanti, anche su uomini gravi per indole, per età e per posizione sociale? Ed infatti chi può, se è un essere umano, rimanere freddo davanti al fanciullo? « Ich sitze nun mitten in dieser reichen Natur mit Herz und Seele », ella scrive dalle rive del Reno, « so muss ich denn immer wieder von diesem Doppelgespann schreiben, dem herrlichen Fluss in seiner-glorreichsten Pracht »². E scrive a lui, sempre presente. « Sein Geist ist es », dice il Biese, « der sie einsame Strassen führt: wo sie geht und steht, spürt sie ihn »³. A lui ella si volge come girasole, a lui incontro essa sgorga come fonte incontro alla luce. « Melodisch strömt », continua il Biese, « der Fluss ihrer Sprache, bald in Hymnen, wie in aufgelöster Musik, bald klingt es wie lindes Vogelgetzschwitscher, bald wie Orgelton, oder wie ein bacchantischer Jubel, der in Raserei endet »⁴. E qui talvolta « der Sinn streift an Unsinn »⁵. Ma questo suo *schwärmen* la rende felice, mentr'ella scivola di notte giù pel gran fiume, « während die Berge glanzverhüllt da liegen... und schlaftrunken das Mondlicht einsaugen... das weite grenzenlose Heer der Sterne über sich und das flatternde Mondsilber, das von Ferne zu Ferne über dem Flusse tanzt; die ungeheure Stille der

¹ Tutti i cieli mi si stendono davanti così vasti; tutti i monti che io misuravo con occhio tranquillo, si levano immensi; i piani, che erano pur ora limitati dall'orlo risplendente del sole che sorgeva, non hanno più confini. Nell'eterno! — Vuol dunque la sua vita avere tanto spazio?

² Io siedo ora in mezzo a questa ricca natura con l'anima e col cuore; debbo dunque sempre scriver di nuovo da questo attacco a due, dal magnifico fiume nella sua più gloriosa magnificenza.

³ È il suo spirito che la conduce per strade solitarie: dovunque ella vada o si fermi, sente la presenza di lui.

⁴ Il suo linguaggio fluisce come melodia, ora in inni, come in musica disciolta, ora suona come dolce cinguettio d'uccelli, ora come organo e giubilo bacchico, che finisce in follia.

⁵ Il senso sfiora il nonsenso.

Natur ringsum, in der man alles hört, was sich regt... Ja, so eine Schwalbe in den Lüften, die mit ihren Flügeln wie mit einem scharfen Bogen den Äther durchschneidet, die hebt sich weit über die Sklavenkette der Gedanken, ins Unendliche, das der Gedanke nicht fasst »¹. Realtà ed irrealtà formano un *Erlebnis*, che per Bettina è realtà di vita. Ed è anche manifestazione di una verità che si rivela: « Die Wahrheit ist Offenbarung ». Romantico è però il modo in cui ella vive la natura: « ... ich erwarte mir schöne glückliche Tage... ich glaube, ich bin nahe an dem Ziel, wo mein Leben am schönsten und herrlichsten ist. Sorgenfrei, voll süßem Feuer der Frühlingstlust, in Erwartung herrlicher Genüsse, so klingen Ahnungstöne in meiner Brust; wenn das wahr wird, so muss es gewiss wahr werden, dass ich dir bald begegne; ja nach sovielem, was ich erlebt und dir mitgeteilt habe, wie kann es anders sein? Da muss das Wiedersehen eine neue Welt in mir erschaffen ». Romantico è questo *ahnen* e questo *erschaffen*, e quasi novalisianamente magico. Ma, mentre in Novalis era desiderio di morte, che doveva operare un ricongiungimento impossibile in vita, qui è brama di vita piena: « Wenn einmal die süssesten Genüsse scheidend fliehen, einmal muss doch wiederkehren zu festem Welt in mir erschaffen »². Romantico è questo *ahnen* e questo *erschaffen* e quasi novalisianamente magico. Ma, mentre in Novalis era desiderio di morte, che doveva operare un ricongiungimento impossibile in vita, qui è brama di vita piena: « Wenn einmal die süssesten Genüsse scheidend fliehen, einmal muss doch wiederkehren zu festem Bund, was sich begehrt »³, come nel *Divan*.

¹ mentre i monti, ammantati di splendore, stan lì... ed assorbono assonnati la luce della luna... il grande, immenso esercito delle stelle sopra di sé e l'argento sfarfallante della luna che di lontananza in lontananza danza sul fiume; e intorno il silenzio immenso della natura, in cui si sente tutto ciò che si muove... Sì, una rondine come questa nell'aria, che con le sue ali, come un acuto arco taglia l'etra, si leva su su, al disopra della catena servile dei pensieri, nell'infinito, che il pensiero non abbraccia.

² ...io m'aspetto bei giorni felici... io credo d'esser vicina alla meta, dove la mia vita è più che mai bella e splendida. Spensierati, pieni di dolce fuoco di gioia primaverile, nell'aspettazione di magnifici godimenti, così mi suonano nel petto presaghi accenti; e se questo si verifica, deve accader certamente che io presto t'incontrerò: sì, dopo tante cose che ho vissute e che t'ho riferite come può essere altrimenti? E il rivederti deve senz'altro creare in me un mondo nuovo.

³ se pur se ne volano via i più dolci godimenti, devon pure finalmente tornare ad una salda unione quei che si desiderano l'un l'altro.

Ed in tutto questo, che è dalla Brentano 'vissuto', sia pure in una rielaborazione fantastica, è presente il divino: « Schönheit ist ja das sehende Auge Gottes: Gottes Auge, auf welchem Gegenstande es mit Wohlgefallen ruht, erzieht die Schönheit »¹. Ed è un mondo che ella stessa si crea: « ... meine Augen sahen nicht, sie erschufen die Bilder meiner seligsten Genüsse... »². La natura è la sua bella. « Am Morgen vor Tag eilte ich hinaus, ich wollte die Natur, meine Schöne noch mit verschlossenen Augen überraschen, ich wollte sehen, wie sie auf dieser Stelle, in dieser süßen Lage sich ausnehme. O Freund, alle Blumenkelche voll Tauspiegel, ein Gräschen malt sich im Perlenschmuck des andern, ein Blümchen trinkt sein Bild aus dem Kelche des Nachbarn; und du!... und dein Geist, der erquickende, was kann er mehr sein, was kann er anderes sein, als reiner Himmelstau, in dem sich alles in reinster Schönheit spiegelt? Spiegelt? »³. Non sentiamo qui, in questi interrogativi ripetuti con le stesse parole, in questa invocazione a se stesso, qualche cosa del *Werther*? « ...tiefe, weisheitsvolle Erkenntnis ist dein Geist, in dem du nur dich selbst spiegelst » (è sempre Goethe l'interlocutore), « und alles Lieb, was durch dich der Menschheit angetan, ist Spiegel ihrer reinsten unverkümmerten Natur »⁴.

Ed ora le vien riferito che Goethe non s'intende di musica. È a lei a descrivergli il canto notturno del barcaiolo spagnolo: « hättest du heute Nacht mit mir den fremden Schiffer gehört, wie die Töne unter sich einen feierlichen Reigen tanzten, wie sie hinüber wallten an die Ufer, die Felsen anhauchten, und der leise Widerhall, in tiefer Nacht so süß geweckt, träumerisch nachtönte, den Schiffer, wie er aus verschmachteter Pause weh-

¹ giacché la bellezza è l'occhio veggente di Dio, e l'occhio di Dio posandosi con compiacenza su di un oggetto, produce la bellezza,

² ...i miei occhi non vedevano, essi si creavano le immagini dei miei più beati godimenti.

³ La mattina prima di giorno io correvo fuori: volevo sorprendere la natura, mia *bella*, ancora, con gli occhi aperti, volevo vedere come si atteggiava in questo luogo ed in questa dolce situazione. O amico mio, tutti i calici di fiori sono pieni di specchi di rugiada; un'erbetta si dipinge nell'ornamento perlaceo dell'altra; un fiorellino beve la sua immagine dal calice del suo vicino; e tu!... e il tuo spirito ricreatore che può esser più, che può esser altro, se non pura rugiada celeste, in cui tutto si specchia nella più pura bellezza? Si specchia?

⁴ ...profondo conoscimento, pieno di sapienza è il tuo spirito, nel quale tu non rispecchi che te stesso, e tutto ciò che di buono ha avuto l'umanità per mezzo tuo è specchio della sua più pura e indiminuita natura.

mütig aufseufzte, in hohen Tönen klagt, und aufgeregt in Verzweiflung, hallend ruft nach Unerreichbarem, und dann mit erneuter Leidenschaft der Erinnerung seinen Gesang weihet, in Perlenreihen weicher Töne den ganzen Schatz seines Glückes hinrollt... Ach wunderbare Vermittlung des Unausprechlichen, was die Brust bedrängt, ach Musik! »¹. La notte, sola nel suo letto, le fa paura, e vorrebbe essere sposata per avere un protettore! E solo il venire del giorno la restituisce a se stessa. « ...ich kann in der Nacht gehen im Freien und im Wald, wo jeder Busch, jeder Ast ein anderes Gesicht schneidet; mein wunderlicher, der Gefahr trotztender Mutwille bezwingt die Angst. Draussen ist es auch was anderes, da sind sie nicht so zudringlich: man fühlt das Leben der Natur als ein ewiges, göttliches Wirken, das alles und einen selbst durchströmt; wer kann sich da fürchten? Vorgestern auf dem Rochus in tiefer Nacht allein, da hörte ich den Wind ganz von weitem herankommen; er nahm zu in rascher Folge, je näher er kam; und dann, gerade zu meinen Füßen, senkte er die Flügel, sanft, ohne meinen Mantel zu berühren, kaum, dass er mich anhauchte: musst' ich da nicht glauben, er sei bloss gesendet, um mich zu grüssen? »². Questo in verità pare piuttosto un civettare femminile con la natura, quasi di bambina viziata che si fa un vanto dei suoi capricci, che un'attesa romantica che essa le obbedisca e che stia lì per lei. Le hanno poi anche detto che Goethe non ama sentir parlar della morte, ed essa escogita tutta una sua teoria su di essa, quasi volesse proporre all'amico un rimedio. Ora

¹ ...se avessi sentito stanotte il barcaiolo straniero: come le note danzavano fra loro una ridda solenne, come andavano a riva hinc et inde, e sfioravano col loro soffio le rocce, e la lieve eco, destata così dolcemente nel silenzio della notte, rispondeva sognante; e il barcaiolo, come sospirando malinconicamente su da una pausa impostagli dal suo spasimo, si lamenta con alte note, e nella eccitazione della sua disperazione invoca ad alta voce l'irraggiungibile, e poi consacra con rinnovata passione il suo canto al ricordo, e svolge come in file di perle tutto il tesoro della sua felicità... O mediatrice prodigiosa dell'ineffabile che preme il petto, o musica!

² ...io posso camminare di notte all'aperto o nel bosco, dove ogni cespuglio, ogni ramo fa una faccia diversa; il mio capriccio che sfida il pericolo vince la paura. Fuori è tutt'altro, là non mi si affollano addosso: si sente la voce della natura come un'azione eterna e divina, che pervade tutte le cose ed anche noi: chi può allora aver paura? L'altr'ieri, sola nel profondo della notte sul Rochus, sentii il vento venir di lontano lontano, crescere di forza rapidamente quanto più si avvicinava, e poi, proprio ai miei piedi, abbassar le ali dolcemente, senza toccare il mio mantello; appena appena mi sfiorò col suo soffio: non dovevo credere che fosse mandato soltanto per salutarmi?

Goethe sa bene che la morte non è che « ein Kunstgriff, um mehr Leben zu haben » (*Die Natur*); ma noi sappiamo anche che fa parte della sua ipersensibilità e della sua conseguente fuga dalle occasioni conturbanti il fatto che egli non ami che essa gli venga ricordata come una minaccia: « Memento mori gib't genug: nur vivere memento » (*Sprüche in Versen*).

Qua e là Bettina ha invero espressioni barocche: « Die Herde ist wie ein Pelzkragen um die Bergkruppe, ein blökender Pelzkragen! »¹. Ma poi: « ...jetzt beschreib' ich dir die Burg (die Ammenburg), aber flüchtig, denn wo ich nicht mit Worten lieblosen kann, verweil' ich nicht lange »². Ed è vero che essa accarezza anche le parole che adopera.

Il suo è un continuo colloquio con la natura e col suo ideologizzato interlocutore: ella anima tutti gli elementi, anche quelli che siamo soliti considerare inanimati, ed è in questo senso che lo spirito (che chiama 'Denken') è quello che dà alla natura la parola (senza di esso la dice 'muta').

E questa gioiosa animazione esercita un'influenza benefica anche sugli altri: « ...fürchte nichts für mich, es sind nur Minuten, wo mich's überfällt wie starker Frost, doch deinen frühlingssheissen Briefen widersteht er nicht. Heut' und gestern war ein Grünen und Blühen in mir, und ich lese sie gern wieder; dann bin ich immer glücklicher gestimmt: ich danke dir dafür »³. Così le scrive Carolina di Günderrode, sulla quale almeno questa volta Bettina ha potuto esercitare un'influsso benefico.

Ed ora guardiamo il « Werther »: non ci sfuggiranno le affinità, sia di stile che di sentimento. « Übrigens befinde ich hier mich gar wohl », scrive Werther (4 maggio 1771), « die Einsamkeit ist meinem Herzen göttlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauderndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauss von Blüten, und man möchte zum Maikäfer werden, um in dem Meer

¹ il gregge è come un colletto di pelliccia intorno alla cima del monte, un colletto di pelliccia belante.

² ora ti descriverò il castello, ma di sfuggita, perché dove non posso far della parola una carezza, io mi fermo poco.

³ ...non temer nulla per me, sono soltanto minuti in cui mi prende un forte gelo, ma esso non resiste alle tue lettere calde di primavera. Oggi e ieri è stato in me un verdeggiare ed un fiorire, ed io le rileggo volentieri, ed allora mi sento più felice di prima: te ne ringrazio.

von Wohlgerüchen herumzuschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können »¹. Ed ancora (10 maggio): « Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße... wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mücken näher an meinem Herzen fühle, und fühle di Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und ernährt, mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruh'n, wie die Gestalt einer Geliebten... dann sehn' ich mich oft und denke: ach, könntest du das wieder ausdrücken (« O s'io fossi pittore! » esclama il Foscolo, « che ricca materia al mio pennello! »); « könntest du dem Papier das einhauchen, was so warm, so voll in dir lebt, dass es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! Mein Freund!... Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege der Herrlichkeit dieser Erscheinungen! »². Werther sog-

¹ Del resto qui mi sento benissimo, in questa contrada di paradiso, e questa stagione di giovinezza riscalda abbondantissimamente il mio cuore, che spesso ha dei brividi. Ogni albero, ogni siepe è un mazzo di fiori, e si vorrebbe trasformarsi in un maggiolino, per andar librandosi intorno in questo mare di fragranze e trarre tutto il proprio nutrimento da esso.

² Una meravigliosa letizia m'ha presa tutta l'anima, pari alle dolci mattine di primavera che io godo di tutto cuore... quando la cara valle mi fumiga intorno ed il sole alto posa sulle tenebre impenetrabili del mio bosco, e solo qualche raggio s'introduce furtivo nell'intimo del santuario, ed io me ne sto sdraiato nell'erba alta presso la cascata del ruscello e mi accorgo, vicino come sono al suolo, delle mille svariate erbette; quand'io sento più vicino al mio cuore il brulicare di quel piccolo mondo fra gli steli, e le innumerevoli incomprensibili forme dei vermicciattoli e dei moscerini, e sento la presenza dell'Onnipotente, che ci ha creati a sua immagine, l'altare dell'Onniamante, che ci porta e ci nutre in un'eterna delizia, o amico mio! E quando poi spunta la luce attorno ai miei occhi, e il mondo che mi circonda e il cielo riposano interamente nell'anima mia come l'immagine di un'innamorata... allora provo spesso una nostalgia, e penso: o se tu potessi riprodurre tutto questo; se potessi ispirare alla carta tutto quello che vive in te con tanto calore, con tanta ricchezza, sì che diventasse lo specchio

giace al suo stesso godimento, e si consuma in esso, ed esso diventa sofferenza. Ma noi vediamo in questa lunga descrizione lo stesso affollarsi e susseguirsi di immagini, lo stesso abbandono agli elementi della natura, lo stesso senso del divino, come nelle 'Er-giessungen', negli sfoghi del sentimento di Bettina. Ed ancora Werther (il 12 maggio): « Ich weiss nicht, ob täuschende Geister um diese Gegend schweben oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles umher so paradisisch macht »¹. Werther descrive poi il pozzo, dove le donne del luogo, come già quelle dei Patriarchi (e qui ci vengono alla memoria le belle pagine goethiane delle *Noten zum Divan*, e quella evangelica della Samaritana) vengono ad attingere, e dov'egli torna ogni giorno a godere la frescura, docile a quell'attrazione dell'acqua, che egli mostra di temere per la Stein, ma che poi celebra nel *Fischer* e nel magnifico *Gesang der Geister über den Wassern*, e nella quale interpreta il mito delle sirene e vede la somiglianza con l'anima dell'uomo. E perciò qui « si librano spiriti ingannevoli ». Ed anche al Mörike vien fatto qui di pensare, che ci fa sentire quasi sensualmente l'amplesso del fiume in *Mein Fluss*.

Ma anche nelle relazioni coi piccoli e con gli umili c'è una corrispondenza di atteggiamento: tanto Werther che Bettina si sentono vicini al popolo, ai perseguitati. La Brentano lo dimostra in maniera concreta negli scritti che abbiamo sopra citati (*Dies Buch gehört dem König*, *Gespräche mit Dämonen*) e nei suoi interventi generosi, se pure femminilmente impulsivi ed ingenui. « Die geringen Leute », dice Werther, « kennen mich schon und lieben mich, besonders die Kinder ».

Ma torniamo alla natura, ed ecco che ci sembra di sentir nuovamente Bettina! « Es donnerte abseitswärts », scrive Werther (16 giugno), « und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf »². Ed ancora (19): « Es war der herr-

dell'anima tua, come l'anima tua è lo specchio dell'infinito Iddio! O amico mio... Ma io muoio in questa mia commozione, io soggiaccio alla magnificenza di questo spettacolo!

¹ Io non so se su questa contrada si librano spiriti lusingatori o se è l'ardente celeste fantasia nel mio cuore, che mi trasforma tutto in un paradiso!

² Da un lato tuonava, e la magnifica pioggia gocciolava con lieve mormorio sulla campagna, e le più ricreanti fragranze salivano verso di noi nella piena di un'aria calda.

lichste Sonnenaufgang. Der tröpfelnde Wald und das erfrischende Feld umher! »¹. E poi: « Ich lebe so glückliche Tage, wie sie Gott seinen Heiligen aufspart; und mit mir mag werden, was will, so darf ich nicht sagen, dass ich die Freuden, die reinsten Freuden des Lebens, nicht genossen habe »². L'aver gustato queste gioie è un bene indistruttibile, ed anche noi talvolta sentiamo che uno di questi momenti di pura gioia, di intima gioia dell'anima, è largo compenso a lunghe ore vuote ed ottuse. « Es ist sonderbar », continua Werther, « wie ich hierher kam, und von dem Hügel ich das schöne Tal schaute, wie es mich rings umher anzog!... Dort das Wäldchen!... Ach, könntest du dich in seine Schatten mischen!... Dort die Spitze des Bergs!... ach, könntest du von da die weite Gegend überschauen!... Die ineinander geketteten Hügel und vertraulichen Täler!... ach, könnte ich mich in ihnen verlieren!... »³ (21 giugno). E quando, superando lo schilleriano: « und das Dort ist niemals hier! » raggiungiamo per avventura ciò che ora ci appare lontano, allora è come del futuro: ci troviamo con le mani vuote! Come dice il Rückert: « Als ich wieder kam, als ich wieder kam, war alles leer! ».

Non ci è parso di sentire, nelle numerose citazioni che abbiamo scelte a documento, più che soltanto qualche cosa di comune fra Bettina e il suo grande amico? Ora questo qualche cosa a noi pare si fondi non solo su di un senso di comunione sentimentale con la natura, ma più su di una partecipazione sostanziale alla vita di essa, inconscia forse nella Brentano: una unità quasi organica, che ci fa sentire la vita e i mutamenti della natura come se avvenissero in noi stessi.

Il Goethe certo vive questa comunione ad un livello ben più alto; in lui questa *Naturverbundenheit*, o addirittura *Naturverwachsenheit* si verifica direi quasi da pari a pari, perché per la natura valgono le stesse leggi del genio, che faceva sen-

¹ Era il più splendido sorgere di sole. Il bosco sgocciolante e la frescura della campagna intorno!

² Vivo giornate così felici, come Iddio ne mette da parte per i suoi santi; si faccia ora di me quel che vuole: io non posso dire di non aver godute le gioie, le più pure gioie della vita.

³ È singolare, com'io venni qui e dal colle guardai giù nella bella vallata, come mi sentii attratto da tutto ciò che mi circondava... Là il boschetto!... o potessi mescolarmi alle sue ombre!... Là la vetta del monte... o potessi di là abbracciar con lo sguardo l'ampia contrada!... i colli a catena e le valli familiari!... O potessi perdermi in esse!...

tire al Goethe nelle opere degli artisti classici la necessità e il divino: «da ist Notwendigkeit, da ist Gott!», come egli si esprime nella «Italienische Reise». Con la natura il Goethe era poi in una certa familiarità telepatica, ed egli stesso raccontò a Eckermann che nella notte in cui si verificò uno dei purtroppo non rari movimenti tellurici a Messina egli chiamò il suo cameriere e fece trasportare il suo letto davanti alla finestra, quasi per essere più vicino alla natura, e gli disse: or ora è accaduto o accade nel mondo qualche cosa di straordinario! Della natura il Goethe si sentiva parte egli stesso, e questo bisogno di unità stava, in maniera tanto più profonda ed alta che non nella scrittrice romantica, a fondamento della sua *Weltanschauung* e dominava tutta l'opera sua ed il suo pensiero, facendone un tutto inscindibile.

E pertanto solo subordinatamente a queste considerazioni ed entro questi limiti abbiamo inteso mettere in rilievo in queste note l'affinità di sentimento e di forme d'arte che ci è parso vedere fra il Goethe e la sua amorosa ammiratrice. Limiti del resto ammessi da lei stessa, quando ama chiamarsi *das Kind*: una fanciulla che (come si può vedere nella nota 1 a pag. 9 di questo scritto) si compiaceva di «giocare alla sua presenza».

E tuttavia ci sembra che la Brentano veda la natura in maniera originale e coi suoi propri occhi, come confermerebbe probabilmente un esame più esteso delle sue lettere.

A chi scrive era balenata l'idea di uno studio che abbracciasse tutti gli scritti della Brentano, o almeno tutto il *Briefwechsel*; ma la difficoltà di averli tutti sotto mano e la ristrettezza del tempo hanno consigliato di limitarsi a questi rilievi. Ed è assai probabile che una estensione ed un approfondimento porterebbero ad una rifusione, e forse ad una revisione notevole. E ciò potrebbe rimanere riservato all'avvenire.

NICOLA DE RUGGIERO

MORALISMO TEDESCO DEL DOPOGUERRA NELL'OPERA DI HEINRICH BÖLL

I

Della letteratura tedesca del dopoguerra si parla in Italia in generale assai poco, e quel poco che nel '47 era rappresentato dal racconto manniano del lungo patto col diavolo e del suo tragico bilancio, veniva solo alcuni anni dopo sostituito nella gran massa del pubblico dalla scanzonata verve di H. H. Kirst e del suo *0815*. Nello spazio che divide questi due libri e queste due date si muove una piccola folla di scrittori giovani e meno giovani, ai quali vengono ormai riconosciuti in patria posti di primissimo piano, ma che restano da noi quasi o del tutto sconosciuti. Tra i più significativi è sicuramente il caso di Heinrich Böll, l'autore forse di maggiore successo in questo momento, certo uno dei più premiati dell'ultimo quinquennio¹, regolarmente citato in ogni saggio sulla letteratura contemporanea in Germania² e recentemente incluso nell'antologia delle migliori novelle tedesche compilata da Hermann Kesten³. Il fatto che un autore munito di tali garanzie e già da

¹ Nel 1957 il premio del Gruppo 47; nel 1953 il Süddeutscher Erzählpreis e il Kritikerpreis; nel 1954 il Prix de la Tribune de Paris; nel 1959 il premio Eduard von der Heydt della città di Wuppertal.

² Citiamo tra gli altri: *Dte. Lit. im XX Jahrhundert*, hrg. von H. Friedmann und O. Mann, Heidelberg 1954; *Christliche Dichter der Gegenwart*, hrg. von H. Friedmann und O. Mann, Heidelberg 1955; W. Grenzmann, *Dte. Dichtung der Gegenwart*, Frankfurt/M 1953; H. Pongs, *Im Umbruch der Zeit*, II Aufl., Göttingen 1956; K. A. Horst, *Die dte. Lit. der Gegenwart*, München 1957; F. Martini, *Dte. Lit. Geschichte*, VI Aufl., Stuttgart 1955. Anche la critica francese si è occupata a più riprese di B.; cfr. R. Chalons, *L'art du romancier chez H. B.* in «*Allemagne d'aujourd'hui*» 1954, pp. 681-687; J. Martin, *Le roman dans l'Allemagne de l'Ouest* in «*Études Germaniques*», 1955/1, pp. 42-52; P. Cotet, *Les débuts d'un écrivain* in «*Études Germaniques*», 1958/2, pp. 139-144. Tra i germanisti italiani B. Tecchi lo indicava nel '51 come un autore di cui ci si sarebbe ricordati (*Scrittori ted. moderni*, Roma 1959, p. 170).

³ *Die schönsten Erzählungen des XX Jahrhunderts*, Köln-Berlin 1956.

alcuni anni parzialmente tradotto e presentato in una delle più popolari collane librerie italiane¹, resti ignorato anche dalla semplice cronaca letteraria non può essere un caso, ma solo il riflesso di un più generale orientamento del gusto, in cui ha parte determinante una tendenza per così dire pregiudiziale della nostra cultura d'oggi: la tendenza a superare o addirittura ignorare la recente esperienza bellica². In Germania, viceversa, dove la guerra ebbe dimensioni smisurate e conseguenze apocalittiche e fu crollo non solo di un partito o di una nazione, ma di un mondo con tutto il bagaglio di fede e di costume che, col nome di passato, ne costituiva l'humus e ne configurava il volto, in Germania la guerra è rimasta il tema centrale di ogni composizione artistica. Basterebbe a dimostrarlo il fatto che, quando si parla dell'ultima generazione di scrittori tedeschi (come nel caso di Böll), l'aggettivo « ultimo » va inteso in senso letterario ma non certamente anagrafico, poiché si tratta di quella generazione che visse ventenne le sue prime esperienze sui campi d'Africa e di Russia, per rimeditarle poi tra le macerie di una patria irrisconoscibile.

La letteratura tedesca dell'ultimo decennio è, sostanzialmente, il frutto di questa meditazione, nata dalla guerra e dal bisogno di trovare una giustificazione o almeno una classificazione morale di ciò che essa significò. Lungi dall'affievolirsi col tempo, questa esigenza si affinò, anzi, e si fece più profonda, sostituendo al ricordo e alle rivendicazioni personali domande molto più complesse e ponendo, con urgenza sempre maggiore, il problema centrale della responsabilità. Quanta parte di colpa ricadeva su ognuno di quei milioni di uomini che, pur senza averle volute, furono spettatori e strumento di tante atrocità e di tante follie, di devastazioni e di profanazioni senza nome? Dove cessava il dovere dell'obbedienza e cominciava quello della rivolta in nome della libertà e della dignità umana? « Wo warst du Adam? — Ich war im Weltkrieg ». La prima opera impegnativa di Böll³ s'innesta qui, su questa rispo-

¹ Nella « Medusa » di Mondadori: n. 360 *E non disse nemmeno una parola*, n. 390 *Casa senza custode*.

² Il cinema, che rappresenta la forma di cultura meno qualificata ma indubbiamente più immediata e diffusa, offre la prova più evidente di questo orientamento, ma anche la narrativa preferisce temi e tempi che con l'ultimo conflitto ben poco hanno a vedere. Basti ricordare gli ultimi successi: *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, i romanzi fantastici di Calvino, le storie di provincia di N. Festa Campanile e così via.

³ *Wo warst du, Adam?*, Opladen 1950.

sta vile che è insieme autocondanna morale e sconfessione del mito della guerra. Nulla più dell'eroismo è lontano infatti dai combattenti dei nove racconti che un tenue filo conduttore collega in romanzo. La guerra è la loro esistenza quotidiana, un lavoro più o meno duro e scomodo, che ognuno assolve come può e nel quale ognuno porta, non già i propri ideali o entusiasmi, ma le debolezze, le manie, le inconfessate tendenze che sembrano formare (verità desolante!) la parte meno distruttibile dell'io. Il tenente Greck vive, al fronte come a casa, nella sola realtà tormentatrice di un cronico mal di stomaco. Muore tra crampi orribili, mentre a pochi metri lo aspettano per consegnargli una medaglia e intorno cadono bombe e granate, immemore di tutto ciò che non sia il suo povero corpo sofferente. Filskeit, il musicomane, l'intellettuale razzista che il destino ha fatto piccolo e bruno, si vendica di esso organizzando impeccabili campi di sterminio e formando un coro con i candidati alla camera a gas. Miseria e assurdità sono i contrassegni della guerra, cui non sfuggono nemmeno i buoni, nemmeno le vittime, perché sono anche essi parte dello stesso mostruoso meccanismo. Si può morire sulla soglia di casa, a guerra finita, perché qualcuno ha ordinato di continuare a sparare sette granate al giorno e perché qualcun altro ha deciso di lanciarle contro le bandiere bianche issate sulle case del paese. Si può morire anche tra i cocci di cinquanta bottiglie di autentico Tokai, che un ufficiale buongustaio ha mandato a cercare oltre il fronte. La verità è solo questa: in guerra non si *cade*, come insegna la più colpevole delle retoriche, ma si è semplicemente uccisi, e questa morte sterile accomuna chi la dà e chi la riceve, chi ha torto e chi ha ragione, perché essa altro non è che il risultato meccanicamente calcolato e previsto di un ordigno scatenato.

Ciò che subentra al suo cessare viene chiamato pace, ma è solo il silenzio delle armi, un combattimento con modalità diverse, meno cruento ma spesso ancor più disumano, perché sostituisce al mistero intangibile della morte la miseria quotidiana, l'avvilimento progressivo della persona, il dissolversi di quei legami che rendono possibile la vita dell'uomo tra gli altri uomini. A questa pace e ai suoi problemi sono dedicati i due maggiori romanzi di Böll: *Und sagte kein einziges Wort* del '53 e *Haus ohne Hüter* del '54¹. Al cen-

¹ Entrambi editi da Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin.

tro del primo sono la lotta per il pane quotidiano, la mancanza di una casa, l'umiliazione della carità farisaica elargita dagli enti di beneficenza, che lentamente distruggono una famiglia e costringono due coniugi a fuggevoli incontri in alberghi di infimo ordine. L'uomo è un reduce che la guerra ha spezzato nei nervi e nella volontà, un abulico che lucidamente riflette sulla sua miseria o tenta di dimenticarla con l'alcool e i biliardini automatici. La moglie difende coraggiosamente il ricordo di un passato migliore, è la custode del loro amore e della loro dignità. Accudisce i figli, lava e rilava la squallida stanza che è la loro casa, sopporta ironia e commiserazione, risparmia disperatamente, e, quando lui le telefona, si dà il rosso alle labbra e lo raggiunge. Il canto negro del Cristo che « non disse nemmeno una parola » si riferisce anche a lei, che è protagonista e vittima, l'accompagna nel dolore come una benedizione, riecheggia inespresso ma trionfante quando il marito ritrova finalmente la via verso casa.

Haus ohne Hüter è situato alcuni anni dopo la cessazione della guerra, quando, finite la lotta quotidiana per l'esistenza e l'eccezionalità della situazione seguita alla disfatta, lo sbandamento dei sopravvissuti si manifesta appieno, e né l'amore né l'odio hanno più forza sufficiente per costituire una ragione di vita. Un aspetto particolare della miseria postbellica fa da sfondo al romanzo: le unioni illegittime delle vedove di guerra, che non possono risposarsi perché perderebbero le loro pensioni. Sono unioni senza gioia, tacitamente accettate dalla società e dai figli dei caduti: fanciulli che la guerra ha reso troppo presto adulti e cui si pretende insegnare, sui banchi della scuola e nelle lezioni di catechismo, un'innocenza che non hanno mai conosciuto. Di questi testimoni muti si serve l'autore per descrivere e giudicare: di Heinrich Brielach, che ha visto passare per la sua casa cinque successivi « zii » e ha imparato l'aritmetica del baratto e del mercato nero assai prima di saper leggere, e del suo amico Martin Bach, che, preservato da queste esperienze, si rode tuttavia nel dubbio inespresso che la sua bella e festeggiata mamma non meriti anche lei l'oscuro aggettivo di « immorale », con cui il direttore della scuola ha a mezza voce definito la madre di Heinrich. Nell'una e nell'altra casa colui che avrebbe dovuto esserne il custode è effigiato in un grande ritratto, col volto inverosimilmente giovane che aveva quando fu ucciso e lasciò la sposa sola col ricordo di una felicità che non avevano fatto in tempo

a vivere. È da questo ricordo incompiuto che scaturisce l'atteggiamento diverso ma ugualmente ostile delle due vedove verso il mondo: passivo nella madre di Heinrich, che baratta il suo corpo per una stanza pulita, un vero letto, una protesi dentaria; testardamente aggressivo in Nella Bach, che fa soffrire gli uomini per rivalersi del male che le è stato fatto e si rifiuta all'amore per non dare « loro » il piacere di tornare ad essere felice. E se, ad onta di tutto, il romanzo si chiude su una promessa di bene, ciò accade perché la vita è più forte di questo inutile odio e non ha esaurito i suoi doni per i pazienti e i generosi, per Albert, lo zio buono, e per le anime assetate di fede dei due fanciulli.

Nel terzo romanzo di Böll, *Das Brot der frühen Jahre*¹, la guerra è sempre presente, ma solo come ricordo: il protagonista non ne dimenticherà mai la lezione, ma ha già superato il sovvertimento dei valori che seguì ed è maturato nel lavoro per l'amore e per la vita nuova che gli si apre. Basta por mente alla successione cronologica delle opere di Böll e al graduale spostarsi dei temi per rendersi conto che esse nacquero da una esperienza personale quotidianamente sofferta. Le vicende biografiche dell'autore, richiamato ventenne per un periodo di esercitazioni che avrebbe dovuto durare pochi mesi e che si protrasse poi per tutti i sei anni di guerra, sono facilmente riconoscibili attraverso le vicissitudini dei suoi personaggi. I fronti su cui combatté, le ferite provvidenziali che gli fruttarono saltuari congedi, perfino il lasciapassare falso col quale intraprese il difficile viaggio di ritorno, sono ricordati più volte e soprattutto nella storia dell'architetto Feinhals. L'ambiente intellettuale in cui la sua giovinezza maturò e prodigiosamente poté preservarsi dalla corruzione nazista rivive a brani nella breve stagione di Raimund Bach, il padre di Martin, il poeta che si fece creatore di slogan pubblicitari per non prostituire la sua arte mettendola al servizio di un regime esecrato. La città di Colonia, distrutta e squallida, che Böll ritrovò a guerra finita è la stessa in cui si muovono Fred e Käte Bogner: un ammasso di macerie sotto la luce fredda e impietosa di iscrizioni propagandistiche al neon. E quando, nel giro di pochi anni, la pace cambiò volto e tornò a far posto al benessere e alla gioia, l'opera di Böll si fece meno amara e prese atto dell'avvenuta ricostruzione, senza

¹ *Das Brot der frühen Jahre*, Köln-Berlin 1955.

nascondersi però quanto di moralmente fragile fosse alla sua base, quanto egoismo e quanta ipocrisia si celassero dietro la bella facciata. La discrepanza tra apparenza e realtà, che i romanzi denunciavano nel suo aspetto più tragico, trova ora nella novella, nel racconto breve, una formulazione non meno polemica ma più gaia, più schiettamente umoristica. Il primo di questi racconti, un piccolo capolavoro intitolato *Nicht nur zu Weihnachtszeit*¹, si serve di un mezzo assai semplice per smascherare il vuoto spirituale che si nasconde dietro vecchie tradizioni del buon vivere borghese: la ripetizione. Basta che un'anziana signora un po' matta pretenda rinnovare ogni sera le cerimonie della Vigilia perché esse si rivelino un'insulsa mascherata, e le canzoncine natalizie, i dolci di marzapane, gli angeli osannanti dell'abete si trasformino in insopportabili strumenti di tortura per tutti i membri della famiglia. Ma l'artificiosa sopravvivenza di un sentimentalismo deterioro non è la sola né la prima colpa della rinata borghesia tedesca; essa è piuttosto il correttivo, dettato da una cattiva coscienza, dei nuovi idoli trionfanti: l'efficienza e il progresso materiale, il meccanizzarsi di ogni cosa, l'industrializzazione della cultura e il livellamento dei gusti nel nome di una generale funzionalità e del massimo rendimento. « Am Anfang war die Tat » e « Disziplin ist alles »: queste sono, ridotte all'essenziale, le nuove tavole della legge, dove il lavoro prende il posto degli ideali perduti, si fa mezzo collettivo d'evasione dai problemi della coscienza individuale. Il « Wegwerfer »² addetto a buttar via la posta inutile e il frenetico direttore aziendale la cui « handlungsschwangere » formula di saluto è « es muss etwas geschehen! »³ sono brillanti macchiette, figure grottesche che tuttavia solo qualche sfumatura differenzia da esemplari umani che è possibile incontrare ogni giorno e dei quali, appunto, si vendica l'autore. Esattamente come fa il giovane dottor Murke⁴, incollando a una porta del lucido, nuovissimo, perfetto palazzo della radio una brutta e patetica immagnetta del S. Cuore di Gesù con la dedica materna: nella chiesa di S. Giacomo ho pregato per te! La normalità ristabilita è, insomma, assai meno « normale » di quanto sembri e il passato ha lasciato tracce sottili ma profonde,

¹ Kiepenheuer und Witsch 1952; poi inclusa nel volume *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*, 1958, della stessa Casa.

² *Der Wegwerfer*, in *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*.

³ *Es wird etwas geschehen*, in *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*.

⁴ *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*.

che si rivelano all'improvviso. Un padre che ogni giorno, alla stessa ora, tira fuori la pistola di cui si servì in guerra, la smonta, la pulisce, la ricarica, può alzare, così facendo, una barriera invalicabile tra sé e il figlio adolescente¹; una ricevuta postale può perpetuare il ricordo della cartolina precetto al punto da spegnere ogni gioia nella prospera e normalissima vita attuale². Tuttavia, la fondamentale fiducia nella bontà del mondo che si esprime, fin dalle prime opere di Böll, nel finale generalmente conciliante, caratterizza, progressivamente affermandosi, gli scritti più recenti e in modo particolare *Irisches Tagebuch*³.

Quello che qui viene descritto è un mondo pacificato, che ha ritrovato gli occhi per ammirare le bellezze della natura e il tempo per farlo. « Als Gott die Zeit machte, hat er genug devon gemacht »⁴: quale anacronistico, meraviglioso rifiuto d'ogni forma di attivismo in questa formula che rivaluta l'ozio fecondo, la pace dello spirito, il piacere della contemplazione! Felicità e infelicità riacquistano dimensioni umane e il dolore stesso, legato a cause naturali come la povertà del suolo, l'abbondanza della prole, i turbamenti del cuore, torna a inserirsi nell'eterna, organica alternativa di bene e di male che condiziona il nostro vivere terreno. Così, il libro dedicato alla mite, verde, povera Irlanda è l'elogio più bello che l'autore abbia fatto della nostra condizione umana, dove la debolezza si riscatta nella speranza e il peccato nella fede. Per lo scrittore si aprono qui insospettate possibilità, realizzate per mezzo di una fantasia non più satirica ma lirica, senza che, tuttavia, il moralista taccia del tutto. Tra un bicchiere di birra e una tazza di té si procede infatti ad estirpare più di un « dente guasto » e la confutazione degli errori passati è implicitamente un monito a vegliare perché non abbiano mai più a ripetersi. In questo raggiunto equilibrio scompare il pericolo di un impegno politico e sociale troppo deciso, che aveva indubbiamente minacciato la genuinità dell'espressione poetica nelle prime opere di Böll. La naturalistica « Elendmalerei » cede il posto al libero gioco della fantasia e la maschera ghignante della realtà si trasforma in un sorriso umano e tollerante sulle debolezze del mondo.

¹ *Im Tal der donnernden Hufe*, Wiesbaden 1957.

² *Die Postkarte*, in *So ward Abend und Morgen*, Zürich 1956.

³ *Irisches Tagebuch*, edito sempre da Kiepenheuer und Witsch 1957.

⁴ op. cit., p. 73.

II

Il moralismo, in apparenza strettamente contingente, di Böll ha in realtà radici lontane, che affondano in quello stato di insoddisfazione e di insicurezza di sé, di ambivalenza morale, che è il retaggio dell'uomo d'oggi e di cui sono ugualmente espressione l'ironia di Thomas Mann e le deformazioni di Kafka.

Dall'inizio del secolo, l'artista sembra prendere sempre più coscienza della problematicità del suo esistere nella società contemporanea, ma insieme della sua indispensabilità (che è poi la sua giustificazione) quale portavoce e interprete dei turbamenti e delle ansie della coscienza collettiva. Questo carattere attuale della letteratura moderna emerse già dopo la prima guerra mondiale e si tradusse in un desiderio di rinnovamento, in una riaffermata speranza nella capacità degli uomini a evitare gli errori passati e a creare le premesse per una società migliore. Ma alla Germania sopravvissuta al secondo conflitto mondiale e al processo di Norimberga ogni riscatto morale in tal senso era precluso (e basterebbe, per convincersene, paragonare il Thomas Mann dello *Zauberberg* con quello del *Doktor Faustus*). Viene a cadere così non solo ogni utopia umanitaria, ma anche ogni carattere di universalità: il crollo materiale e morale del Paese era stato infatti, nelle sue cause e nelle sue conseguenze, qualcosa che non trovava riscontro in alcuna altra nazione, e gli scrittori tedeschi furono posti di fronte a una realtà particolarmente ingrata che era soltanto loro. Ciò spiega, specie nel romanzo, un certo provincialismo e una tendenza all'osservazione minuta, naturalistica, che finiscono col limitarlo, costringendolo assai spesso nel mondo extraartistico della cronaca o della polemica. È verosimile, tuttavia, che si tratti di una fase transitoria (e l'evoluzione dello stesso Böll sembrerebbe confermarlo) ed è probabile che questa fase sia stata non solo inevitabile, ma utile: un esame di coscienza che la passività dimostrata dalla classe intellettuale nelle recenti vicende nazionali rendeva particolarmente salutare. Il ripensamento del passato e la sua valutazione morale costituiscono infatti il punto di partenza per tutti gli scrittori tedeschi del momento, da Edzard Schaper a Ina Seidel, da Walter Jens a Ilse Aichinger, da Hans Werner Richter a Luise Rinser o Gerd Gaiser.

Sui doveri dello scrittore d'oggi Böll ha idee molto precise e recentemente, ricevendo il premio della città di Wuppertal, le ha espresse con una chiarezza che ha fatto del suo discorso, più che un cortese o commosso ringraziamento, un'appassionata difesa della libertà. « Wer mit Worten Umgang pflegt... wird, je länger er diesen Umgang pflegt, immer nachdenklicher, weil nichts ihn vor der Erkenntnis rettet, welch gespaltene Wesen Worte in userer Welt sind, kaum ausgesprochen oder hingeschrieben, verwandeln sie sich und laden dem, der sie aussprach oder schrieb, eine Verantwortung auf, deren volle Last er nur selten tragen kann »¹. Questa responsabilità nasce dal riconoscimento che le parole possono uccidere più della stessa dinamite e che, inversamente, esse possono essere l'ultimo rifugio della libertà, se chi ha commercio con esse si sottomette alla suprema istanza della coscienza. Partendo da tali premesse, è chiaro che il primo oggetto del risentimento dello scrittore saranno gli intellettuali che tradiscono questa loro coscienza e con gli scritti, con i discorsi, con l'esempio trascinano le masse all'odio e all'ingiustizia, alla falsità e al fanatismo. L'esecutore materiale è in Böll anonimo, ma il capo che direttamente o indirettamente ha ordinato l'atto di violenza è una figura sempre ritornante nei suoi scritti, analizzata e scoperta nella sua miseria morale e nelle deviazioni psichiche che spesso la determinano. Se infatti la brutalità del gregario è espressione di uno stadio animalesco dell'essere che si identifica in definitiva con l'ignoranza e lascia aperta, come tale, una possibilità di recupero e di redenzione, l'intelletto che rinnega se stesso segna il più basso grado di abiezione cui l'uomo possa giungere, il peccato contro lo spirito restando la massima colpa di cui egli un giorno sarà chiamato a render conto. E poco importa se questa tragica involuzione si manifesta materialmente, nella persecuzione e nel massacro, come nel caso del tenente Filskeit, o resta soltanto parola, scritta o pronunciata che sia. La morte sul campo di battaglia non è infatti che l'ultimo atto di un dramma iniziatosi in patria molto tempo prima, all'eco delle parole « Volk, Führer, Vaterland »². Tre parole qualsiasi, che da secoli avevano il loro posto nel dizionario e che nella sapiente orchestrazione di propagandisti senza scrupolo andarono rapidamente cambiando di significato: augurio e monito

¹ Riportato nella « Frankfurter Allgemeine Zeitung » 30-1-59.

² *Haus ohne Hüter*.

al fonte battesimale, profezia di grandezza nei pubblici comizi, minaccia al nemico, pathos eroico sulle tombe di chi non sarebbe più tornato a rifiutare l'obolo di quelle tre monete false in cambio di una vita perduta. Così la tragedia nasce dalla farsa e la barbarie si serve, giocandosene, dei sentimenti più cari. Il moralismo di Böll nasce essenzialmente dalla volontà di smascherare questo inganno e di provare che dietro il male non c'è che il nulla, il vuoto spirituale. Gäseler, l'assassino di Raimund Bach, è un tenentino diciottenne, imbottito di retorica guerriera, che, stizzito di non essere preso sul serio, lo manda a morte sicura in una ricognizione tanto assurda quanto inutile. Per anni la vedova coltiva il suo odio per lui, veglia perché il ricordo non si affievolisca, ma quando inaspettatamente se lo trova dinanzi, il distruttore della felicità che avrebbe dovuto esser sua, scopre non già il mostro, la bestia nera, ma un giovane garbato e di bell'aspetto, un intellettuale di secondo rango che va compilando un'antologia lirica, un piccolo dongiovanni con venature romantiche, corretto, convenzionale, infinitamente noioso. Di fronte a tanta nullità l'odio si dissolve e l'incommensurabilità dei loro due mondi annulla in una amara risata ogni desiderio di vendetta. Gäseler è un condottiero mancato, divenuto letterato per ripiego: l'ombra dei morti non gli impedisce di tenere conferenze dal titolo « che cosa possiamo aspettarci dalla lirica d'oggi? », ma lo circoscrive entro dimensioni precise che l'ironia dello scrittore non può superare. La satira di Böll esplose invece, sempre amara ma brillante, veramente magistrale, nel ritratto dell'intellettuale di professione, del parlatore nato, la cui maestria nel maneggiare formule e concetti è tanto grande che gli permette di affermare oggi con la stessa eleganza ciò che ieri aveva negato, restando a galla qualsiasi cosa accada, sempre ammirato e sempre indispensabile, vero pilastro della società contemporanea. Di questo tragicomico depositario della cultura Böll ha tracciato due ritratti, Schurbigel, di cui si dice che era « gross und schwer, und der Grad der Melancholie in seinem Gesicht steigerte sich von Referat zu Referat, und er hielt viele Referate »¹ e il grande Bur-Malotke², i cui libri, in due milioni trecentocinquanta copie, ornavano ogni biblioteca pubblica o privata. Entrambi

¹ *Haus ohne Hüter*. Ullstein Bücher Nr. 185 p. 21.

² *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*.

erano « maturati » a nuovi ideali intorno al '45: Schurbigel, autore a suo tempo di una tesi di laurea intitolata « Unser Führer in der modernen Lyrik », aveva scoperto « die ungeheuren Reize der Religion »¹ mentre Bur-Malotke, travolto anch'egli dall'entusiasmo religioso dell'immediato dopoguerra, aveva poi avuto il tempo di « maturare » ulteriormente, decidendo, nel giro di una notte, di sostituire la parola « Dio », che così frequentemente ritornava nella sua rubrica radiofonica, con « quell'alto essere che noi onoriamo »: una formula meno impegnativa per lui, ma disgraziatamente troppo ampia per i limiti di tempo concessi alla sua trasmissione. Le difficoltà che la sua richiesta crea ai dirigenti e ai tecnici della Radio offrono a Böll lo spunto per uno dei suoi più caustici e divertenti racconti, una rappresentazione di rara efficacia della industrializzazione raggiunta dalla nostra cultura. La tecnica, apparentemente al suo servizio, ha finito per mutarne l'essenza e l'indirizzo e nella attività largamente remunerativa dell'intellettuale arrivato nessun attributo è più superfluo della coscienza.

II

Il risentimento di Böll verso gli intellettuali è il risentimento tipico di chi è deluso da ciò che più ama, un'accusa che è in fondo un lamento, una denuncia che nasce dalla speranza nascosta di guarire il male. Lo stesso atteggiamento caratterizza il rapporto dello scrittore verso la religione. Ciò che infatti dà al moralismo di Böll il suo colore specifico è il fatto che egli è cattolico, cosa che acquista un particolare risalto in Germania, dove, da secoli, ogni rigorismo etico è sempre stato considerato prerogativa dei protestanti: tra i cattolici tedeschi l'equivalente di un Bossuet manca. La bruciante attualità del problema morale sollevato dal dopoguerra spinse tuttavia gli scrittori cristiani, senza distinzione di parte, a prendere concordemente posizione, e non più dietro il velo dell'astrazione o della finzione storica, ma direttamente, affrontando la realtà contemporanea nelle sue forme più concrete e quotidiane². I nomi di Werner Bergengruen, Edzard Schaper, Ina

¹ op. cit., p. 23.

² K. A. Horst, op. cit., pp. 154-56.

Seidel, Gertrud von Le Fort, Reinhold Schneider, che costituiscono un vero gruppo di punta della letteratura tedesca d'oggi, bastano a dimostrare che Böll è tutt'altro che solo in questa direzione. Anzi, cronologicamente parlando, egli arriva buon ultimo, ma il posto che gli compete è, ciò nonostante, particolare, la materia della sua religiosità assolutamente personale. Böll, infatti, non è un convertito dell'ultima ora, uno spirito ribelle domato dopo lungo conflitto, ma uno che nella fede è nato e che l'ha gradualmente e naturalmente assorbita, fino a farne un elemento inscindibile del suo modo d'essere e di sentire. Il suo cattolicesimo non è dunque una tesi da sostenere o una conquista da difendere, come per Graham Greene, Bernanos o per la Le Fort, ma l'atmosfera naturale che bagna le cose, come le cose stesse vulnerabile ma non per questo meno amata. Qui più che mai si tratta di un rapporto affettivo, che l'elemento razionale dirige bensì nella sua dialettica, ma non riesce sostanzialmente ad alterare. Böll è infatti troppo figlio del suo tempo per non avvertire la problematicità di ogni scelta e la perenne contraddizione tra l'idea e la realtà, ma il suo dubbio non concerne mai l'alternativa « credere o non credere » (che per lui non ha senso perchè equivarrebbe a negare il suo stesso essere), bensì soltanto il modo in cui la fede va praticata. Nella catastrofe che travolse il mondo e il suo Paese in particolare, i cattolici non furono migliori degli altri e le loro colpe sono tutte segnate: quelle dei cappellani che 15 anni fa benedicevano gli esaltati giovinetti cantanti « Wenn das Judenblut vom Messer spritzt... » e quelle dell'odierno direttore spirituale che sorride tollerante dei dubbi sul dogma dell'Assunta ma diventa nervoso appena si mette in discussione l'infallibilità della C.D.U.¹ Il conformismo religioso non è meno funesto di quello culturale e la falsità di questi adoratori della lettera e traditori dello spirito viene da Böll smascherata con un'implacabilità che ha fatto di lui un cattolico assai « scomodo ». Quando nel 1957, Karlheinz Deschner, l'enfant terrible della critica tedesca², chiese ai maggiori esponenti della cultura nazionale di esprimere il loro giudizio sul cristianesimo, raccogliendo poi

¹ H. Böll, *Brief an einen jungen Katholiken*, in *Christ und Bürger heute und morgen* hrg. von A. Horné, Stuttgart und Düsseldorf 1958.

² Suo è il libro *Kitsch Konvention und Kunst* (München 1957) dove più d'un « grande » della letteratura tedesca moderna viene impietosamente demolito.

in volume 18 risposte¹, lo scrittore renano denunciò ancora una volta e con estrema sincerità la colpa storica e morale della società cristiana: « Die Christen haben die Welt nicht überwunden... weil den Christen der Besitz ihrer Wahrheit wichtiger geworden ist als die Wahrheit selbst »². Il peccato capitale è sempre l'acquiescenza, il compromesso con le forze o le lusinghe del mondo, che allea il pastore d'anime ai potenti della terra e trasforma in « Turnlehrertheologie »³ quella dottrina che era nata a conforto e benedizione dei deboli e degli oppressi. Perciò il sarcasmo di Böll è particolarmente diretto contro tutti quei cristiani che hanno dimenticato come la Croce sia anche segno di contraddizione e di lotta: i prelati odorosi di lavanda, continuamente in viaggio per congressi, per inaugurazioni, per la cura delle acque; l'efficientissima signora Francke, capo di un comitato assistenziale, che amministra la carità ignorando l'amore; il Vescovo fotogenico e marziale, nel cui incedere è ancora un'ombra del passo dell'oca. E benché nel repertorio dello scrittore molti personaggi siano più colpevoli e più repellenti di lui, nessuno viene così duramente ridicolizzato come questo principe della Chiesa che, marcando l'accento dialettale, cerca di procurarsi una popolarità a buon mercato: « ...jetzt, als ich die Stimme des Bischofs aus dem Lautsprecher hörte, fiel mir plötzlich das Adjektiv ein, nach dem ich immer gesucht hatte...: der Bischof war dumm »⁴.

Il termine negativo dell'alternativa viene dunque da Böll riconosciuto e inesorabilmente denunciato, ma sarà l'altro polo, determinato da un convincimento inalterabile e da un amore più forte dell'ostilità delle cose, a risolvere il *parsi*: la certezza che la fede, inabile a migliorare il mondo, è tuttavia la cosa migliore che il mondo possieda. « Dio è innocente » riconosce Fred Bogner ingiunocchiandosi al passaggio del Santissimo e con queste parole assume su di sé e sui suoi simili la colpa di una società che ha da tempo rinnegato Dio, ma continua paradossalmente a considerarlo responsabile dei suoi mali. Il rapporto creatore-creatura è capovolto e la preghiera stessa sembra aver mutato direzione. « Man muss beten, um Gott zu trösten »⁵. Tuttavia questo sovvertimento

¹ K. Deschner, *Was halten Sie vom Christentum?*, München 1958.

² Op. cit., p. 22.

³ *Brief an einen jungen Katholiken*.

⁴ *Und sagte kein einziges Wort*, Ullstein Bücher Nr. 141, pp. 60-61.

⁵ *Wo warst du, Adam?*, Ullstein Bücher Nr. 84, p. 124.

è soltanto apparente perché il Dio che ha bisogno degli uomini è, inversamente, il solo Dio di cui si abbia oggi bisogno, il più sofferto e il più caro, il più vicino eppure il più difficile a trovarsi. Cristo, infatti, che gettò i mercanti fuori del tempio, ne è stato a sua volta cacciato, ma non è per questo scomparso dalla faccia del mondo: si è soltanto nascosto nei luoghi più oscuri e impensati, nel canto roco di un negro, nella figura di un idiota, nei santi di gesso colorato davanti ai quali la religione viene « bis zur Neige ausgekostet »¹, perfino nelle bestemmie dei contadini irlandesi ubriachi che l'abitudine apparenta alle giaculatorie, dovunque insomma lo cerchi uno dei tanti umili e derelitti, deboli e vinti, di cui è pieno il mondo. « Gehet ein durch die enge Pforte »² ammonisce il prete povero nella squallida sacrestia e il suo sospiro « ich bin so unsicher! »³ non è dubbio sull'esistenza della stretta porta della salvezza ma sgomento per il piccolo numero di anime che la varcherà.

Anche nell'universo poetico di Böll pochi sono i giusti e il metro delle loro azioni resta sempre la parola evangelica, intesa però non come espressione d'ortodossia, ma come carattere naturale in cui si realizza il meglio dello spirito umano, che è comune ai credenti e agli increduli. « Atheisten, in deren Gesicht ich eine adventistische Sehnsucht sah, die mich mehr überzeugten als die oft so schreckliche Überzeugtheit der Christen, die so sicher sind, 'ihren Gott zu haben' »⁴. Il cattolicesimo di Böll si configura dunque in un individualismo responsabile che non ha nulla di confessionale e in cui l'appartenere ufficialmente alla Chiesa, lungi dall'essere di per sé un contrassegno di elezione, significa innanzi tutto la libera accettazione di obblighi morali, imposti dalla coscienza che il peccato contro il prossimo è il più grave dei peccati contro Dio. Questa visione in cui si incontrano il credente e il moralista ha permesso a Böll di servirsi della guerra come di una lente che metta a fuoco i principali problemi della coscienza contemporanea, realizzando un'opera personalissima ma insieme particolarmente rappresentativa dell'orientamento spirituale delle ultime generazioni. Nel progressivo scristianizzarsi del mondo

¹ *Irishes Tagebuch*, p. 29.

² *Und sagte kein einziges Wort*, p. 73.

³ *ivi*, p. 74.

⁴ H. Böll in *Was halten Sie vom Christentum?*, p. 24.

moderno, infatti, la guerra ha segnato una battuta d'arresto, non ancora (o forse già non più) un cambiamento di direzione, ma uno stato d'attesa in cui restano aperte tutte le possibilità, dal dubbio all'indifferenza, dal nichilismo all'affermazione più piena. Benché si tratti di reazioni individuali, del significato che ognuno a suo modo crede di poter trarre dalla terribile esperienza, non è difficile riconoscere la parte che in ciascuno di questi atteggiamenti hanno le tradizioni culturali e l'atmosfera specifica dei vari Paesi. Ogni nazione ha il suo dopoguerra e, sotto questo punto di vista, è evidente che alla Germania compete un posto particolare, non soltanto perché è il Paese che dalla guerra è uscito più radicalmente sconvolto, ma anche e soprattutto perché fu lì che ebbe origine quel processo di scristianizzazione di cui si è detto. Non occorre infatti ricordare la parte preponderante che, da Nietzsche in poi, la Germania ha avuto nella formulazione di pericolosi miti e di fumose ideologie che furono l'« Ersatz » di quella liquidazione della idea religiosa e nei quali è facile scoprire l'origine delle sue peggiori follie. Smentita nel modo più disastroso, ridotta al nulla spirituale, essa si trova oggi di fronte a una scelta, la cui portata non può esaurirsi entro i confini nazionali, ma costituisce indubbiamente un problema europeo e mondiale. È da questa prospettiva che l'opera di Böll acquista il suo pieno significato. Al di là di ogni personale professione di fede, è infatti lecito vedere in essa l'espressione di una coscienza nazionale (o almeno della sua parte migliore) che dalla tremenda lezione della guerra ha imparato a rinnegare le sue fatali idolatrie e cerca di ricostruire, nella tolleranza e nella dignità, nel rispetto della persona e nella fiducia nell'avvenire, una società che sia veramente umana.

ANNA MARIA DELL'AGLI

CULTURAL SYMBOLISM IN MARK TWAIN'S
« CONNECTICUT YANKEE »

A great deal has been written about symbolism in American literature. For the most part, such discussion has centered about conscious symbolism, from Hawthorne and Melville down to the present. There is, however, another type of symbolism, which is fully as important as the conscious type (if not, perhaps, more so)—namely, that which involves unconscious symbolization of problems with which an author is concerned inasmuch as he is part of a given culture at a given time and place, but of which he remains unaware on the level of overt expression because the problems are too deeply rooted. This kind of symbolism can be found in literary works of all levels of quality, the second-, third- and nth-rate as well as the masterpiece; it deserves to be explored to a much greater extent than has hitherto been the case, since it is often extremely revealing of underlying cultural situations and conflicts.

Three examples from widely separated literatures may be cited to illustrate our basic thesis. Molière's *Le Misanthrope* has been recognized as one of the world's masterpieces of comedy; perhaps less widely recognized has been its significance as a symbolization of a psychological conflict that has been deeply rooted in Western European culture ever since the Middle Ages—the conflict between the conformist and the rebel. Philinte is the embodiment of the *honnête homme*, the « organization man » of the seventeenth century, who sets « togetherness » (to use W. H. Whyte's term) above intellectual probity, whereas Alceste is the opposite, of course deliberately exaggerated by Molière for comic effect. These are the two fundamental psychological types which have been in conflict in Europe for centuries, and which have continued their opposition after the settlement of North America. It has been said that, to understand American history,

psychology and cultural attitudes, the European must first read *Le Misanthrope* and realize that, to a very large extent, the Alcestes emigrated to America and left the Philintes in charge in Europe.

An even broader problem, that of the establishment and maintenance of empire, is symbolized in Wagner's *Ring of the Nibelung*. Bernard Shaw, many years ago, pointed the way to the most fruitful interpretation of Wagner's great cycle, in his *The Perfect Wagnerite*, a little book which nowadays is too often neglected or dismissed as out-of-date Fabian Socialist propaganda. We must, however, go beyond Shaw and understand the *Ring* as symbolizing essentially the problems which confront the establishment of what Norbert Wiener has termed «the human control of human beings». No one who knew the *Ring* at all well could have lived through the Suez crisis of 1956 without having realized that here was being played out, on the stage of real life, the final act of the central conflict presented in symbolic terms in Wagner's tetralogy. The *Ring* is not, as too many present-day critics seem to think, a long-winded, confused and murky rigmarole dealing with ancient Nordic gods and the continual narration and re-narration of their doings; nor is it a mere tale of how an ambitious, greedy man tried to build a castle and cheat his contractors of their just pay, with resultant eventual retribution. It is a presentation, in symbolic terms, of the inevitable difficulties and final downfall that confront any man or any nation that tries to establish imperial rule, no matter how just and law-abiding in aim. They are difficulties which are ineluctably established in Nature herself (Erda) and in human attitudes towards wealth and power (Alberich's and the Giants' relation to the Rhinegold). Any effort of even the best-intentioned imperial ruler (Wotan) to establish law and order will inevitably come to grief because of the inherent impossibility of establishing empire and overcoming brutish strength (Fafnir and Fasolt) and loveless evil (Alberich) without disregarding the very law (Fricka) which he wishes to enthrone in his Valhalla-castle. Once he has gotten himself into this fix, he tries to escape, if not in person, then vicariously; the *Walküre*, *Siegfried* and *Götterdämmerung* represented several successive levels of wishful thinking on Wotan's part, just as the twentieth-century history of imperial dissolution represents similar wishful thinking on the part of

(especially British) rulers. In reality, however, Siegfried, the «fearless youth» who is to unite his strength with Wotan's reason (Brünnhilde), turns out—as has been repeatedly observed, most recently by Anna Russell in her amusing and also basically sound comic analysis of the *Ring*—to be nothing but a big, burly lummo, easily deceived by everyone with whom he comes in contact, and eventually an easy victim to the machinations of Alberich. Similarly with so many well-meaning, idealistic political leaders to whom power has been given in newly independent colonies—perhaps it is best not to mention specific names at this point, but the reader can easily supply them. In any case, when interpreted in terms of cultural symbolism, the *Ring* is seen to be perhaps the most significant drama of the entire nineteenth and twentieth centuries, and, taken in conjunction with the musical setting Wagner provided for it, the greatest single artistic achievement of modern times.

When divorced from present-day or even historical or mythological reality, i.e. when entering into pure fantasy, the creative imagination is freest to indulge in symbolic representation. Of course, the *Divine Comedy* is the highest artistic exemplification of this phenomenon; its manifestations can be found, however, even on considerably lower aesthetic levels. Present-day science fiction is full of such symbolism, some of it intentional and other aspects of it unconscious. One interesting instance of such cultural symbolism is to be found in an early writer of American science fiction, Edgar Rice Burroughs, in his two series of space-travel books dealing with Mars and with Venus respectively. In the Mars series (beginning with *A Princess of Mars* [1917] and continuing with eight or ten more through the 1940's) his hero, an American named John Carter, is transported several times by his own superhuman will-power to the planet Mars, and after the usual vicissitudes succeeds in restoring the rule of law and order to that planet, represented as decadent and war-torn, John Carter is presented to us as a never-aging Virginian, a romantic, heroic warrior of the type that was popular in American novels of the post-Civil-War period, ultra-chivalrous and rather bombastic. When he has eventually been proclaimed «Warlord» of Mars, he dedicates himself in his further adventures to teaching the Martians the virtues of manliness and chivalry. In the Venus

series, on the other hand, written considerably later (in the 1930's and '40's), a young American sets out in a space ship and ends up by mistake on Venus, where he likewise has a number of perilous adventures and ends up by being accepted as a permanent member of Venusian society. In this series, however, the hero is a very ordinary young man of his times in America, with little or no chivalric romanticism; his basic struggle on Venus is at first for simple survival, and, although he eventually achieves a status equivalent to prince-hood, he is only one of the leaders, and not the most outstanding at that—certainly far from equalling John Carter's « Warlord » status on Mars. In the contrast between these two fantasies, I do not think it is too far-fetched to see the reflection of two different attitudes towards world relations and world power, as the naïve American space-fiction-reading public liked to have them presented to itself in the early twentieth century and after the first third of the century had passed, respectively. The ordinary naïve American of the Theodore Roosevelt and Woodrow Wilson era was not unwilling to think of his nation as « God's Own Country », with a heaven-sent mission to continue its « manifest destiny » by bringing American democracy to the rest of the world, just as John Carter brings it to Mars. It was a reaction against this attitude, and especially against the Wilsonian slogan « make the world safe for democracy » (as misunderstood in the immediate post-Wilsonian epoch), that lay at the base of the cynicism and negativism of the Hemingway and Dos Passos generation. By the nineteen-thirties, the ordinary young American was ready to settle for a place on a par with other nations in « a world he never made », and no longer under any illusions as to his country's mission to « civilize » the world or to convert it to democracy.

This idea of the American mission reaches back, however, well into the nineteenth century, and lies at the base of Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889). Because it seems to be such a farrago of slapstick humor, obvious mockery of established cultural idols, and apparently confused and misplaced details of mediaeval and modern history, the *Connecticut Yankee* is often dismissed as one of Twain's second-rate productions, and given scant critical consideration. I should like to suggest here that the *Connecticut Yankee* can best be

understood as a piece of cultural symbolism, of the type we have discussed above, and that it mirrors Twain's vision of the relationship between the then burgeoning American culture and what he (together with many Americans of the time) saw as the static, decadent culture of Europe (especially England). From this point of view it becomes a highly significant book, and, in its final chapters, remarkably prophetic of ultimate outcomes.

Since the *Connecticut Yankee* is less widely known than some of Twain's other works we may briefly recapitulate its plot. A Hartford factory superintendent, named Hank Morgan, is miraculously translated from nineteenth-century America to King Arthur's time; by a series of apparent miracles, which he works with his superior knowledge of science and technology, he establishes himself as the real « power behind the throne » in Arthurian England, with the official title of Sir Boss. He proceeds, at first gradually and in a rather gingerly fashion, to the « modernization » of the country, moving extremely slowly because of the opposition of vested interests, particularly of the nobility and of the Roman Catholic Church. Most of the book is taken up with the narrative of two journeys made by The Boss: one to act as knight-errant in defense of a damsel in distress, a certain Demoiselle Alisande la Carteloise, whom he nicknames « Sandy » and eventually marries « for no other particular reason, except that by the customs of chivalry she was my property until some knight should win her from me in the field » (Chapter XLI); and the other in the company of King Arthur, with both disguised as peasants, to sample first-hand the life of the lower classes, and ending in a hanging-bout outside London, from which the two are rescued at the last minute by a troop of five hundred armed knights riding in on bicycles. After a total of seven years, in which the first foundations of reform are laid, The Boss's plans are overthrown by a conspiracy fostered by the Church, coinciding with the outbreak of the Launcelot-Mordred war, and ending with The Boss being deserted by all except a few faithful followers. They are besieged in a cave by an armored host; although they are able to defend themselves with mine-fields and electrically charged wires, and heap up the flower of chivalry around them in piles of dead, it is a hollow victory, for they are trapped and doomed by the pestilential air arising from the thousands of corpses. The

Boss sleeps for thirteen centuries, long enough to tell his story in the nineteenth century and then die in delirium, dreaming of his lost King Arthur's Court and his wife Sandy.

A great part of the book is taken up by humorous effects which Twain produces from incongruities due to the juxtaposition of antiquity and modernity. When the *Connecticut Yankee* was written, Tennyson's *Idylls of the King* were new and extremely popular, and there was a wealth of amusement to be derived from presenting their characters in a ridiculous guise: for instance, a knight in full armor and surmounted by a stove-pipe hat instead of a helmet (Sir Ozana le Cure Hardy, Chapter XXI) would arouse the same kind of laughter as the picture—equally common at that time—of a cannibal chief clad in a loin-cloth and a frock-coat. As an old-time journalist, Mark Twain has especial fun with the archaic and cumbersome prose of Malory's *Morte d'Arthur*, from which he quotes a number of passages, contrasting them with his own easy-going narrative style and also with samples of « primitive » journalism (common in the West of his day) which he imagines his sixth-century Arthurian cub reporters as producing. Many of Twain's amusing inventions result from the kind of observation which mechanically-minded Americans are often inclined to make when confronted with what seems to them a functionless waste of energy: why shouldn't St. Simeon Stylites, with his incessant bobbing-up-and-down on top of his pillar, be put to work operating a mill to make cotton shirts (Chapter XXII)? On occasion, Twain carries his anachronisms too far, as when he stages (in Chapter XXXIII) a conversation on free-trade versus protection between The Boss and a group of sixth-century peasants—a conversation which, in its own right, is quite amusing and is presented with all of Twain's skill in reproducing everyday speech, but which is far more likely to have occurred among nineteenth-century small-town Americans than in a mediaeval English community.

Yet the *Connecticut Yankee* contains a great deal that is of permanent value, surpassing by far its already « dated » humorous effects. In the field of direct, non-symbolic narration, the *Connecticut Yankee* is one of the best exemplifications of Twain's passionate love of the common man, and one of the strongest expressions of his hatred of tyranny and slavery. The nobles in

the *Connecticut Yankee* are, at best, well-meaning but ignorant of the elementary facts of human relationships, and at worst they are fools, scoundrels or personifications of deliberate cruelty. It is among the humble commoners (including some of the priests whose work lies among the poor folk of the land) that The Boss finds his shining examples of love for one's fellow man and of heroism in the face of tragedy and death. Some of these examples are of the « tear-jerker » type, which at present seem trite because they were so much over-worked in the nineteenth century and therefore arouse the scorn of our excessively « hard-boiled » critics: of this type are the episodes of the young mother who is hanged for having stolen a piece of linen cloth, and of the priest who undertakes to raise her child (Chapter XXXV); of the man and his bride who have been kept prisoners for so long without seeing each other that their wits are gone and they no longer recognize each other (Chapter XVII); and of the prisoner who has been tormented for nineteen years by the false funerals invented by Morgan Le Fay to keep him guessing which of his family had died (*ibid.*). Twain's indignation against the oppressors flames forth in his condemnation, both direct and indirect; chief among the evil forces of the story is the Roman Catholic Church (which is Hank Morgan's main opponent and the cause of his downfall) because of its distortion of Christ's message and its permanent support of everything (from physical filth to spiritual oppression and cruelty) which stands in the way of the improvement of man's lot.

However, the *Connecticut Yankee* is even more important as a symbolic vision of the relation of the New World to the Old. This relation is symbolized here in terms, not of geographical positions, but of patterns of behavior, i.e. of culture in the broad, anthropological sense of the term. Hank Morgan presents himself, in the introductory chapter, in these words:

« ... I am a Yankee of the Yankees—and practical; yes, and nearly barren of sentiment, I suppose—or poetry, in other words. My father was a blacksmith, my uncle was a horse-doctor, and I was both, along at first. Then I went over to the great arms factory and learned my real trade; learned all there was to it; learned to make everything: guns, revolvers, cannon, boilers, engines, all sorts of labor-saving machinery. Why, I could make anything a body wanted—anything in the world, it didn't make any

difference what; and if there wasn't any quick new-fangled way to make a thing, I could invent one—and do it as easy as rolling off a log».

In his own evaluation, as Twain has him present himself, Morgan is to be considered as typifying chiefly technological ability and inventiveness. As Twain portrays him in the novel, he has various further characteristics: he is resourceful, humorous (in a sardonic way, as Twain was himself), irreverent, and particularly fond of cleanliness. Hank Morgan is also endowed with considerably more sensitivity and poetic feeling than he gives himself credit for, although he does not indulge in what often passed in Mark Twain's day for «poetry», namely sentimental gush. In thus underestimating himself, Hank behaves like a typical nineteenth-century American, all too ready to declare himself devoid of spiritual qualities simply because he had been given an inferiority complex by those who claimed to be his superiors in cultural matters.

The various ruling persons and castes with whom The Boss comes into contact symbolize the different types of authority with which expanding American culture came into contact during the nineteenth and early twentieth century, as it spread out into areas dominated by old-established cultural and political patterns. King Arthur and the members of his court are presented as basically a childlike, innocent lot, naïve alike in their amusements (dog-fights and tournaments) and in their serious activity (knight-errantry), and guileless even in their cruelty. They are fettered by their traditional patterns of behavior; yet they are in the end willing to accept modernization, when they are eventually brought into contact with the evils which underlie their way of life (as symbolized by King Arthur's incognito excursion with The Boss and his melodramatic hairbreadth escape from execution), and when further convinced by demonstration of The Boss's technological superiority (e.g. when he challenges and defeats the assembled knights in a tournament by using first a lasso and then a pair of revolvers, Chapter XXXIX). Not all the rulers are like this, however. Queen Morgan Le Fay is the symbol of tyrannical rule exercised for its own sake, with sadistic pleasure in unpunished and unpunishable killing, imprisonment and torture—a type of rule which, though it might in Mark Twain's time have

seemed to be obsolescent and ready to give way to the enlightened rule of conscience, was far from dead, as we of the twentieth century well know.

Superstition, as a separate force independent from political power, is symbolized by two elements of the tale, an individual and an institution. Merlin, the ignorant old sorcerer who is always boasting of his power and accomplishments, is easily discomfited every time he attempts to measure his strength against The Boss, who remarks sarcastically, after having defeated the massed knights of the land with his revolvers and proven Merlin's hostile gibes to be unfounded (end of Chapter XXXIX):

«And Brer Merlin? His stock was flat again. Somehow, every time the magic of fol-de-rol tried conclusions with the magic of science, the magic of fol-de-rol got left».

The Roman Catholic Church, as an institution, is always present in the background of the story, but is never symbolized by any single individual (as it is, say, by Cauchon in the *Personal Recollections of Joan of Arc*); it is represented as being innately hostile to any innovation or improvement whatsoever (it opposes The Boss's attempts to map the country, to introduce telephonic communication, and to cleanse the population), and as ultimately responsible for the undoing of The Boss's plans to re-shape life in Arthurian England. Twain assumes *a priori* that, being established, it cannot be anything but a force for evil («It being my conviction that any Established Church is an established crime, an established slave-pen», Chapter XVI); individual churchmen (e.g. the abbot in the Valley of Holiness in Chapter XXIV and the sympathetic priest in Chapter XXXV) are presented as characters in their own right, but who are powerless to do anything of their own free will and accord against the injustices which the Church supports.

The common people of Arthurian England, for whom the Boss wages (and nearly wins) a struggle with the various ruling powers, are basically passive, being represented as too sunk in poverty, filth and ignorance to be able to take virtually any steps towards their own liberation. In this, the sixth-century English are symbolic of what nineteenth-century Americans found in many parts of the world, and what moved a great many of them to sincere,

passionate missionary fervor, dedicating their lives to bettering physical and spiritual conditions in such far-away places as India, the South Seas or Africa—and also in such near-to-home places as the Bowery of New York or the Chicago slums. In *The Boss's* intensely sympathetic and ultra-sensitive descriptions of the effects of slavery and serfdom are to be found the better aspects of the anti-slavery movement of pre-Civil-War America, without the self-righteousness, hidden economic motives, and monomania virtually amounting to criminal insanity that characterized William Lloyd Garrison and the Abolitionists.

If any reform program such as *The Boss's* is to succeed, it has to draw its support from members of the populace who have been untainted by its degradation (i.e. especially the youth of the land) and from such as have the courage to revolt, or at least to desire to. The younger generation is symbolized especially by *The Boss's* right-hand man, whose real name is Amyas Le Poulet but whom Hank re-baptizes « Clarence », and whose intelligence, ready wit and irreverence matches Morgan's own. On occasion, in the course of his travels, *The Boss* comes across some exceptional person who shows signs of rebellion against the injustice of the existing order; thus, in Chapter XIII, one of the « freemen » with whom *The Boss* was conversing, suddenly

« ... brought his fist down and said *he* didn't believe a nation where every man had a vote would voluntarily get down in the mud and dirt in any such way [as to establish a hereditary monarchy]; and that to steal from a notion its will and preference must be a crime and the first of all crimes ».

When he meets such a person, *The Boss* arranges for him to be sent to a special training institution, which he call his « Man-Factory », because, even though he realizes that a « new deal » is needed, he observes that

« The thing that would have best suited the circus side of my nature would have been to resign the *Boss-ship* and get an insurrection and turn it into a revolution; but I know that the Jack Cade or the Wat Tyler who tries such a thing without first educating his materials up to revolution grade is almost absolutely certain to get left ».

The « Man-Factory » is an orderly symbol for the process of re-education which long-oppressed peoples must have before

being able to take an active, constructive part in running their own affairs. Its counterpart in actual modern existence has been, in America, the much more extended, informal and disorderly assimilation (often known as the « melting-pot ») which successive generations of immigrants (usually from the lower classes of long-settled regions of Europe) have undergone after their arrival. In other parts of the world, where modern technology and behavior-patterns have been allowed to make a sudden impact on native cultures without any organized or unorganized counterpart of *The Boss's* « Man-Factory », and power has been transferred with excessive haste to unprepared masses of previously oppressed and still ignorant proletarians, the results have in general ranged from unsatisfactory to disastrous.

Any historically-minded reader soon notices that in his account of both the rulers and the ruled with whom *The Boss* comes into contact, Twain intermingles, wildly and haphazardly, features (psychological traits, behavior patterns, customs, laws, episodes) from many regions and many historical epochs. Thus he jumbles together such disparate elements as *le droit du seigneur*, the prisoners kept so long in dungeons that they lose their sight and their memory, and other episodes from France of the *ancien régime*; the divine right of kings from seventeenth-century England; customs of chivalry from the mediaeval England of the *Morte d'Arthur*; the ways of hermits from late Roman Christianity; economic arguments over protection and free trade from rural nineteenth-century America; and descriptions of slavery from his own pre-Civil-War youth in Missouri. Twain himself, in the preface, excuses himself jocularly by saying at the very outset:

« The ungentle laws and customs touched upon in this tale are historical, and the episodes which are used to illustrate them are also historical. It is not pretended that these laws and customs existed in England in the sixth century; no, it is only pretended that inasmuch as they existed in the England and other civilizations of later times, it is safe to consider that it is no libel upon the sixth century to suppose them to have been in practice in that day also. One is quite justified in inferring that whatever one of these laws or customs was lacking in that remote time, its place was competently filled by a worse one ».

Yet a moment's reflection will show that this apparent jumble, too, has its own significance in terms of cultural symbolism. If

Arthurian England stands for the rest of the world which nineteenth-century Americans were coming in contact with, the mixture of features which Twain puts in his *Connecticut Yankee* is fully representative of the assortment of diverse cultural patterns which Americans met in the world as a whole, and especially of the tremendous diversity of what to them seemed to be anachronistic survivals of outworn injustices.

By the time he has been in England for seven years, The Boss has made a number of changes, including the abolition of slavery, a fair beginning at education, and the introduction of various mechanical novelties such as the railway, the steamboat, the sewing-machine and the phonograph. There are two modern inventions, however, which he is concerned with introducing from the very start, and which recur at many points in the narrative: soap and the telephone. He is, from the first, upset at the way in which both nobles and commoners are covered with filth, and one of his first steps in setting about changing the situation is to send out knights-errant to spread the use of soap and to introduce the idea of rudimentary cleanliness (Chapter XVI). Encrusted dirt comes to be symbolic of entrenched ignorance, deliberately maintained and enforced by the vested interests, especially the Roman Catholic Church. This symbolism is especially clear in Chapters XXI-XXIII (the central chapters of the book, incidentally), in which The Boss (using a great deal of superficial and apparently magical trappings such as Greek fire and mile-long German words) restores to useful functioning an ancient well which has been allowed to fall into disrepair, and makes it possible for the monks to bathe again, an activity which they have for centuries been taught to regard as sinful. It is highly significant that Twain has The Boss speak of his soap-promoting knights-errant as « missionaries », and refer to one of them (Sir La Cote Male Taile) specifically as a « colporteur », using the term which Protestants apply to their distributors of Bibles. If soap symbolizes primarily the cleansing away of ignorance, the telephone stands for the rapid diffusion of information; and The Boss is concerned from the very outset with establishing a network of telephone lines throughout the nation. At first they are kept secret, because The Boss is certain that the Church would muzzle or destroy them if their existence were known; this device also helps Twain to

have The Boss perform various apparent « miracles » of knowing what is happening or about to happen, and thus discomfit rival magicians. The symbolism of the telephone extends even into Morgan's personal life; before his sudden translation back into King Arthur's times, he is engaged to a Hartford telephone operator, for whom he calls so often in his sleep that Sandy names their child « Hello-Central ».

Yet, despite all of his love for the common people, which he turns into concrete reality by bettering their lot, and despite his immense technological advantage over the entire civilization into which he is transplanted, in the end The Boss is defeated. His work is undone, and he and his few remaining supporters are driven back into Merlin's cave, isolated, and left in the end to win a Pyrrhic victory that avails them nothing against death by pestilence. This defeat is due to three principal causes: the unrelenting hatred of the Roman Catholic Church, which organizes a vast conspiracy against him and lays the land under an interdict during his absence on a cruise; the incurable divisions among the rulers, symbolized by the Launcelot-Guenever love affair and the civil war that arises out of it; and the failure of all but a few of his young hopefuls (fifty-two of them, to be exact—was there originally perhaps some relation to the weeks of the year in Twain's mind?) when it comes to a show-down between progress and the emotional ties which attach them to their families and traditional way of living. Significantly, after all the waves of twenty-five thousand knights in armor have been defeated by the technological superiority of the beleaguered group in the cave, the last word is left to none other than Merlin, the incompetent old sorcerer, who makes his way into the cave in the guise of an old hag, and makes magic passes over The Boss to ensure that he will sleep thirteen centuries and come to life again to tell his tale in the nineteenth century. In other words, despite its apparent imbecility and its initial defeats by intellectually superior skill, old-fashioned disorganized superstition still remains, in the last analysis, the most powerful force of all.

That his efforts are foredoomed to failure, The Boss shows some signs of recognizing at an earlier point in his narrative, when he comments as early as Chapter XX on

«... the unget-aroundable fact that, all gentle cant and philosophizing to the contrary notwithstanding, no people in the world ever did achieve their freedom by goody-goody talk and moral suasion; it being immutable law that all revolutions that will succeed must *begin* in blood, whatever may answer afterward. If history teaches anything, it teaches that. What this folk needed, then, was a Reign of Terror and a guillotine, and I was the wrong man for that».

Taken in conjunction with the apocalyptic vision of the final siege and defeat, this clearly indicates that we are to interpret the *Connecticut Yankee's* symbolism of cultural conflict as implying that American good-will towards the world (which was and still is a powerful factor in determining American attitudes) and technological achievement are not destined to achieve success in re-making civilization. For Mark Twain, these advantages are outweighed by the long-range power of the vested interests of ruling classes, the organized self-seeking of established religions, and, above all, the invincible drag of brutish ignorance and superstition. Clearly, in 1889 Twain did not foresee the rôle which revolutionary socialism was to play in underdeveloped areas of the world in the twentieth century; otherwise he might perhaps have had The Boss's final defeat come about through attack and siege on the part of a group of young radicals in the «Man-Factory» who become impatient with the slow progress they are making toward reform and are imbued with hatred of The Boss because of his political alliance with the still-ruling aristocracy.

However, we must not blame Mark Twain for not having been a political prophet in such detail. His achievement in symbolizing the cultural relation between nineteenth-century America and the rest of the world, as he saw it, is enough to give the *Connecticut Yankee* a position among the most important of his literary productions, second perhaps only to *Tom Sawyer*, *Huck Finn* and the *Innocents Abroad*.

ROBERT A. HALL, JR.

Moby Dick: THE GRAND HOODED PHANTOM

Moby Dick (1851) is by common consent the greatest of all Melville's books but there is little agreement as to what makes it so. Resembling none of its predecessors, *Moby Dick* borrowed from all of them. The most obvious ingredients are the realism of the early tales of adventure fused with some of the allegory of *Mardi* and more of the symbolism of *Redburn* and *White Jacket*. *Moby Dick* has frequently been called an epic, and it is surely one metaphorically if not in fact. It memorializes the fabulous industry of whaling as well as embodies a good share of the complex metaphysical «myth» of nineteenth century America, the «myth» born of the collision of the retreating world of puritan Calvinism and the emerging world of industrial materialism.

Moby Dick has also been called a tragedy, a classification which has its justification. Ahab is a heroic figure of gigantic proportions who seizes and by sheer force paralyzes the imagination. His awesome sway over the souls of his crew extends beyond to the reader who is locked in a fascination mixed with dread and even horror. But finally the question remains as to the cause for Ahab's downfall. Can it be tragic in any valid sense when it is precipitated ultimately by such a determined devotion to an evil purpose? Ahab's «flaw» is, finally, a chasm in his soul that all the waters of the ocean cannot fill. But whether a tragic epic or an epic tragedy, or a sea yarn with fragments of both, *Moby Dick* exhibits the thematic drama, found in all Melville's earlier work, essentially unchanged. Although the context is altered, Melville's «statement» remains constant.

I. - MOBY DICK'S INTERPRETERS

It is a permissible exaggeration to say that *Moby Dick* has attracted more interpreters than readers. Or, to put the point

another way, it seems that each reader suddenly becomes a specialist, sometimes a belligerent authority, on the book's symbolism. So much has been written on *Moby Dick* that it is almost as discouraging to attempt to approach it through its critics as it is to see Shakespeare through the eyes of his scholars. The mountain of material cannot but confuse. Selection, even at great risk, is imperative. The following ten representative works, listed chronologically, will serve sufficiently to give an impression of *Moby Dick's* fate among the critics:

1. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923), pp. 214-40.
2. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), pp. 199-203.
3. Willard Thorp, *Herman Melville: Representative Selections* (1938), pp. lxix-lxxv.
4. F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (1941), pp. 409-66.
5. William Ellery Sedgwick, *Herman Melville: The Tragedy of Mind* (1944), pp. 82-136.
6. Howard P. Vincent, *The Trying-Out of Moby Dick* (1949).
7. Richard Chase, *Herman Melville: A Critical Study* (1949), pp. 43-102.
8. M. O. Percival, *A Reading of Moby Dick* (1950).
9. Ronald Mason, *The Spirit Above the Dust* (1951), pp. 111-157.
10. Lawrance Thompson, *Melville's Quarrel with God* (1952), pp. 147-243.

To summarize just these works in a few phrases is no easy task. For *Moby Dick* is the kind of book that forces the critic to be cautious. Not the bald statement but the elaborately qualified suggestion is the rule. Most revealing, usually, is the key passage that attempts somehow to get at the total meaning, whether directly or through the major symbols.

Perhaps one of the reasons students of American literature keep going back to D. H. Lawrence is that he can always be counted on to be direct and different. Certainly this constant return does not mean that he is always, or even frequently, right. For Lawrence, the significance of *Moby Dick* is clear: « He is the deepest blood-being of the white race. He is our deepest blood-nature... The last phallic being of the white man. Hunted

into the death of upper consciousness and the ideal will. Our blood-self subjected to our will. Our blood-consciousness sapped by a parasitic mental or ideal consciousness. Hot-blooded sea-born Moby Dick. Hunted by monomaniacs of the idea »¹. Clearly Lawrence, like many readers, finds in *Moby Dick* his own image reflected and he describes the image in his own quite special terms. His voice is loud and sure while E. M. Forster's is quiet and reserved. Forster first ventures: « Narrowed and hardened into words the spiritual theme of *Moby Dick* is as follows: a battle against evil conducted too long or in the wrong way. The White Whale is evil, and Captain Ahab is warped by constant pursuit until his knight-errantry turns into revenge ». Forster then apologetically adds: « These are words — a symbol for the book if we want one — but they do not carry us much further than the acceptance of the book as a yarn — perhaps they carry us backwards, for they may mislead us into harmonizing the incidents, and so losing their roughness and richness ». Finally Forster abandons the attempt: « The essential in *Moby Dick*, its prophetic song, flows athwart the action and the surface morality like an undercurrent. It lies outside words »².

In launching his discussion, Willard Thorp confesses that « the reader can make of *Moby Dick* pretty much what he pleases ». But the central critical question which ultimately must be answered, implies Thorp, is Melville's attitude toward Ahab. Although Melville, himself « defiant », is sympathetic with Ahab's feud, he would by no means choose « to follow Ahab into the gulf »: « However much he sympathized with Ahab's Promethean determination to stare down the inscrutableness of the universe, Melville hurled, not himself, but Ahab, his creature, at the injurious gods. Like the mountain eagle, though he had swooped into the blackest gorge, that gorge lay within the lofty mountains. He had written a wicked book for which Ahab was made to suffer vicariously, and he felt as spotless as the lamb »³. Thorp thus

¹ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (New York: A. & C. Boni, 1930), pp. 238-39.

² E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, Brace & Company), pp. 199-200.

³ Willard Thorp, *Herman Melville: Representative Selections* (New York: American Book Company, 1938), pp. lxix-xxv.

appears to have it both ways, presenting Ahab's rebellion as a projection of Melville's feeling, but Ahab's destiny as beyond Melville's desire. F. O. Matthiessen's analysis of *Moby Dick* exhibits a similar ambiguity: « Ahab's career, like that of the protagonists of many of the Elizabethan tragedies of revenge, has revealed him as both hero and villain. Ordinary men are no match for him. His superiorities of mind and will, of courage and conviction, have exalted him above the sphere of anything petty or ignoble. Yet it is repeatedly affirmed that he is a monomaniac, and that his fixed idea, his hatred of the whale as the symbol of malignity, has carried him into the toils of a diabolical bond ». Although Matthiessen asserts that the meaning of Ahab's « tragedy is involved with his conception of the rigid Fate to which he is chained », he concludes by hinting at an unplumbed, more profound meaning in « Ahab's 'darker, deeper' part » which « takes man beyond history to the source of his elemental energies »¹.

William Ellery Sedgwick carefully defines each of the major symbols in *Moby Dick*. « Ahab is more than a whaling captain; he is man. He is man sentient, speculative, purposive, religious, standing his full human stature against the immense mystery of creation... *Moby Dick* stands for the mystery of creation which confronts and challenges the mind of man at the same time that it lies ambushed in the process of his own consciousness... The sea is the element of truth as also of man's greatness and infinite aspirations ». In refusing finally to listen to those who would dissuade him from his pursuit, Ahab cuts himself off « from the common continent of man. He is doomed ». Ishmael, on the other hand, « manages to keep his spiritual balance, his spiritual and intellectual freedom ». Sedgwick thus suggests that Ishmael and Ahab, like Babalanja and Taji in *Mardi*, stand for « opposite pulls in Melville's temperament », or « for opposite exigencies in the religious consciousness which was paramount in Melville's nature »². Howard P. Vincent, although he is primarily concerned with Melville's source materials, and notes that *Moby Dick* is « so complex as to be many things to many men, » ventures fre-

¹ F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1941), pp. 454-55, 466.

² William Ellery Sedgwick, *Herman Melville: The Tragedy of Mind* (Cambridge: Harvard University Press, 1944), pp. 97-98, 117, 125.

quently into the area of interpretation, exemplified perhaps best by the significance he sees in the diverse fates of Ishmael and Ahab: « Ishmael has attained the inner harmony unrealized by Ahab, because he has come to terms with his environment as his great captain never could do. Ishmael has subdued his sense of outrage in the face of events; Ahab's expands to the point of selfdestruction. »¹

Richard Chase asserts at the very opening of this treatment of *Moby Dick* that Ahab is the « American of his time as was Homer's Odysseus the Greek of his time or Joyce's Leopold Bloom the Jew of his time. » Ahab is nothing less than the epic hero of America: « He is the American cultural image: the captain of industry and of his soul; the exploiter of nature who severs his own attachment to nature and exploits himself out of existence; the good progressive American; the master of the most beautifully contrived machine of his time; the builder of new worlds. » But, according to Chase, Melville's motives in creating Ahab are primarily biographical-psychological. Ahab is both « the savior-god who addresses his fiery father and the patriarch with forty years of whaling behind him who lords it over his awestruck men like a sultan. Since for Melville much of the excitement and mystery of the world came out of the tensions set up by the father-son relationship, the great feat for him was to create a single character in whom this relationship was brought into concentration under pressure. » Ahab's « disintegration of... personality » thus symbolizes « the primeval and universal father-son relationship. »²

M. O. Percival sees a strong « ruling passion » in Ahab — « pride and pride-engendered hate » — which impels him « toward that symbol of all evil which has made an evil thing of him. » Ahab cannot accept the truth which Ishmael perceives: « The attempt to separate the moral contraries and draw a line between them is dangerous, at best, and fatal if faith is dying down and self-righteousness is springing up. »³ While Ahab

¹ Howard P. Vincent, *The Trying-out of Moby Dick* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1949), pp. 8, 205.

² Richard Chase, *Herman Melville: A Critical Study* (New York: The Macmillan Company, 1949), pp. 43, 49.

³ M. O. Percival, *A Reading of Moby Dick* (Chicago: University of Chicago Press, 1950), pp. 118-119.

retreats toward isolation, Ishmael moves toward discovery of the « bond » of the brotherhood of all men. Ronald Mason, like many critics before him, observes a bit of Melville in both Ishmael and Ahab: « By projecting, say, his own loneliness into Ishmael and his own obsessed bitterness into Ahab, Melville gave his drama a double authenticity of experience as well as a high dramatic quality quite beyond the powers of his previous works. » On the symbolism Mason adds: « As Ishmael represents innocence, and the Whale the destructive forces in the universe, so Ahab is the self-contained energy of the independent will. »¹ Lawrance Thompson without equivocation identifies Ahab's attitudes as Melville's: « Baldly stated, then, Melville's underlying theme in *Moby-Dick* correlates the notions that the world was put together wrong and that God is to blame; that God in his infinite malice asserts a sovereign tyranny over man and that most men are seduced into the mistaken view that this divine tyranny is benevolent and therefore acceptable; but that the freethinking and enlightened and heroic man will assert the rights of man and will rebel against God's tyranny by defying God in thought, word, deed, even in the face of God's ultimate indignity, death. »²

These few selected commentaries clearly suggest that not only does the interpretation of *Moby Dick* remain unsettled but, even more, that there is very little area of general agreement among the critics. Diametrically opposed meanings for the novel are periodically proposed. The critical problem still not solved is the question of the vessel of Melville's fundamental views. Does he express them through Ahab (as Thompson says), through Ishmael (as Percival implies) or through both in a complex and subtle technique (as Mason and others assert). No doubt the symbolism of *Moby Dick* permits within limits a great diversity of meaning which makes for a textual richness. But such diversity may not allow, surely, for the simultaneous embodiment of basic attitudes fundamentally opposed. Melville may see the world through Ishmael's eyes or through Ahab's; but he is, indeed, a man internally torn asunder if he views the world through the

¹ Ronald Mason, *The Spirit Above the Dust* (London: John Lehmann, 1951), pp. 134-136.

² Lawrance Thompson, *Melville's Quarrel with God* (Princeton University Press, 1952), pp. 242-43.

eyes of both. Not since *Typee* and *Omoo*, and perhaps not even then, has Melville remained that uncommitted.

II. - A DAMP DRIZZLY NOVEMBER

The wanderer Ishmael tells the tale. And in that brilliant opening confession, « Loomings », Ishmael makes two personal revelations vital to his story: his view of the world and the state of his soul. His view on the very opening page of his story is, if not bitter, considerably less than bright: « Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off — then, I account it high time to get to sea as soon as I can. »¹ Ishmael here reveals an extreme position of isolation in the midst of humanity, from which in the progress of his tale he is to emerge; the story's movement for Ishmael is away from independence and isolation toward interdependence and brotherhood.

Balancing Ishmael's view of the world at the opening of this opening chapter is his glimpse of his soul at the close, a glimpse dramatized by an image of the book's dominant symbol — the whale: « The great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into my inmost soul, endless processions of the whale, and, midmost of them all, one grand hooded phantom, like a snow hill in the air. » This « hooded phantom » is the white whale Moby Dick, and here Ishmael identifies him with the spotlessness of his own immaculate soul. Ishmael's illusion of an innocent soul is the root cause of his isolation. Already at the opening of the tale we are confronted with the complexity of Moby Dick's whiteness. Ishmael here sees him innocent as Ahab later is to view him evil. When Moby Dick is finally un-

¹ Quotations from *Moby Dick* have been checked with The Hendricks House Edition, ed. by Howard P. Vincent, published in Chicago.

masked, unhooded, be will, (like Ishmael's soul) be discovered neither innocence nor evil in its entirety, but both in an inextricable and inevitable entanglement.

With his grim and bitter eye and his spotless, innocent soul, Ishmael sets out for the sea where he can contemplate the state of man; for, « as every one knows, meditation and water are wedded for ever. » A brief resumé of his adventures will prove of value in assessing his and Ahab's fate.

Ishmael heads first for the whaling world of Nantucket, where two casual but highly significant encounters affect him deeply. The Spouter-Inn offers him, through its many tokens of the trade, initiation into the « industry » of whaling. But Queequeg the « savage, » who turns out to be his bed mate at the inn, offers him a more moving experience — an initiation into the rich possibilities of human relationships. As the encounter with Queequeg at the Spouter-Inn and the comradely personal relation that develops affect Ishmael deeply, so the encounter with Father Mapple at the Whaleman's Chapel is a profound though « impersonal » experience. The sermon on Jonah and the whale, a story of a sinner's struggles with his own hard-heartedness, ominously foreshadows the tragic action to come.

Ishmael and Queequeg, become « bosom friends » in a ceremony designed by the simple savage and sealed by a smoke and an embrace, select for their ship the *Pequod* in spite of the warnings about its Captain Ahab (« Old Thunder ») from a mad prophet who calls himself Elijah. The whaler embarks on its fated voyage on Christmas, but Captain Ahab does not appear on deck for several days. In his first major encounter with the crew, he enacts a plan carefully designed to instill in the men his own hatred of Moby Dick (who once reaped away his leg) and to fill them with a boundless enthusiasm for the profitless pursuit. These proceedings, in which Ahab gains sway over the very souls of his crew, are capped by the diabolical ceremony in which the three Christian mates (Starbuck, Stubb, and Flask) and their three pagan harpooners (Queequeg, Tashtego, Daggoo) drink to the death of Moby Dick.

Having set the stage, introduced his characters, and launched the action, Melville pauses for a moment to set in bold relief the fantastic situation of his drama of the sea: « Here, then, was

this grey-headed, ungodly old man, chasing with curses a Job's whale round the world, at the head of a crew, too, chiefly made up of mongrel renegades, and castaways, and cannibals — morally enfeebled also, by the incompetence of mere unaided virtue or right-mindedness in Starbuck, the invulnerable jollity of indifference and recklessness in Stubb, and the pervading mediocrity in Flask. Such a crew, so officered, seemed specially picked and packed by some infernal fatality to help him to his monomaniac revenge. » But the revenge is not fated to succeed; the avenger himself is, ironically, to be its chief victim in the final catastrophe.

Before the outcome is known, however, the reader becomes thoroughly familiar with all of the details of a whaling voyage: he observes the whole drama of the chase, the harpooning, the transformation of blubber into oil (the trying-out). He learns of the value of ambergris when Stubb cleverly talks another ship out of a putrid and apparently valueless whale only to extract the rare and valuable perfumery substance from the sick whale's « inglorious bowels. » The reader discovers what a « gam » is by participating in the social exchanges between the *Pequod* and other whalers met at sea. He comes to know the anatomy, the habits, and the history, whether factual, legendary, or literary, of the whale.

Through all of this leisurely description, a veritable whaleman's handbook, Ahab restlessly holds his course and drives singlemindedly on in ceaseless search of Moby Dick. When he meets other ships he pauses only long enough to find out whether they have sighted the white whale. He nails a gold doubloon to the mast as a prize for the first man to sight Moby Dick. He smashes the ship's quadrant to the deck in defiance of the sun, and devises his own method for plotting his position and determining his course. Finally, having reluctantly rejected his first mate Starbuck's plea to turn back and his cabin boy Pip's appeal to give up the pursuit, Ahab is ready for the terrible and foredoomed struggle with Moby Dick. When the white whale is at last sighted, Ahab sets off in pursuit with the diabolical Fedallah and his dark crew as his harpooner and oarsmen. The three-day chase ends in disaster not only for Ahab but for the *Pequod* and its entire crew. Only Ishmael rises from the sea to be saved to tell the fantastic tale.

III. - CIVILIZED HYPOCRISIS AND BLAND DECEITS

Moby Dick is, first of all, this sea tale of high adventure and great catastrophe. But, like all of Melville's work, it is also much more. Like Tommo-Melville in *Typee-Omoo*, like Taji in *Mardi*, like Redburn and White Jacket in their tales, Ishmael in *Moby Dick* is the Young Seeker. In his original state, with his grimness of view and wintriness of spirit, Ishmael most nearly resembles Redburn and his «flogged soul.» What has brought about this hypnotic fascination for death, this uncontrollable antipathy toward all human beings, this dark, damp November that Ishmael is attempting to weather? It is the vast pretense of the world — the world's mask of innocence — which Ishmael sums up at one point as «civilized hypocrisies and bland deceits.» Ishmael's mood and its solvent are not unique. As he tells us in the opening pages, when he confesses his own sour soul, most landsmen feel, at one time or another, as does he, and they all head for the sea: «Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the spiles; some seated upon the pier-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward peep.» This silent scene vividly dramatizes mankind's acute consciousness of its gross inadequacies and the terrible yearning for the soul-cleansing and transfiguring experience of the sea. There is, Ishmael reveals, a terrible, contagious sickness in the society of men.

As Ishmael is about to enter the Spouter Inn in New Bedford, he comes upon a simple scene that embodies in miniature all the evil which the world's mask of innocence blandly hides. A beggar lies shivering in the streets. Ishmael embroiders an entire drama on this single situation: «Poor Lazarus there, chattering his teeth against the curbstone for his pillow, and shaking off his tatters with his shiverings, he might plug up both ears with rags, and put a corn-cob into his mouth, and yet that would not keep out the tempestuous Euroclydon.» With a real Lazarus before him, Ishmael creates a Dives out of his imagination — a Dives whose attitude toward the winter contrasts sharply with the beggar's: «Euroclydon! says old Dives, in his red silken wrapper — (he had a redder one afterwards) pooh, pooh! What a fine

frosty night; how Orion glitters; what northern lights! Let them talk of their oriental summer climes of everlasting conservatories; give me the privilege of making my own summer with my own coals.» The beggar's misery is, paradoxically, the inn keeper's comfort. That Ishmael casts his little drama in biblical terms suggests the ancient nature of the contemporary human condition. But though the situation symbolized (human indifference to human misery) is ancient it is to Ishmael still startling: «Now, that Lazarus should lie stranded there on the curbstone before the door of Dives, this is more wonderful than that an iceberg should be moored to one of the Moluccas.» The wonder lies primarily in Dives' mask of innocence, his pose of self-righteousness in the face of human pain: «Yet Dives himself, he too lives like a Czar in an ice palace made of frozen sighs, and being a president of a temperance society, he only drinks the tepid tears of orphans.» Dives' «virtues» become the front for his greatest vices, the excuse for his colossal cruelty. Though bemused by this scene which embraces the state of the world, Ishmael forces himself to stop his «blubbing,» scrapes the ice from his «frosted feet,» and goes on into the Spouter Inn.

When Ishmael goes to the Whaleman's Chapel, an important portion on Father Mapple's sermon on Jonah is directed at the world's mask. After Jonah has repented and is delivered from the whale, says Father Mapple, he sets about to do the Lord's bidding: «And what was that, shipmates? To preach the Truth to the face of Falsehood! That was it.» This advice is the second lesson Father Mapple extracts from the story of Jonah (the first is, «Sin not, but if you do, take heed to repent of it like Jonah»). A large portion of the conclusion of Father Mapple's sermon is a solemn if emotional warning about the crucial difference between the pretense and the reality and an exhortation to the shipmates to defy the world's false mask: «Woe to him who seeks to please rather than to appal! Woe to him whose good name is more to him than goodness! Woe to him who, in this world, courts not dishonor! Woe to him who would not be true, even though to be false were salvation! Yea, woe to him who, as the great Pilot Paul has it, while preaching to others is himself a castaway.» All of these woes for the false are balanced by as many delights for the true: «Delight is to him whose strong arms yet

support him, when the ship of this base treacherous world has gone down beneath him. Delight is to him, who gives no quarter in the truth, and kills, burns, and destroys all sin though he pluck it out from under the robes of Senators and Judges. Delight, — top-gallant delight is to him, who acknowledges no law or lord, but the Lord his God, and is only a patriot to heaven.» The meaning of this sermon Ishmael comes ultimately to understand: he has been «preaching to others» while he himself has been a «castaway.» A basic discovery for Ishmael on his voyage is his own complicity and the need to acknowledge the universal brotherhood of castaways. Ishmael's unmasking of this «base treacherous world» turns inward toward self-knowledge (which Ahab never gains) and stops short of «the Lord his God» (whom Ahab attempts to dethrone).

Ishmael's world is topsy-turvey: what appears to be good frequently turns out to be evil; what seems evil sometimes emerges as good. The tattooed cannibal Queequeg, his face «of a dark, purplish, yellow color, here and there stuck over with large, blackish looking squares,» though terrible and fierce to behold, turns out on closer acquaintance to be generous and gentle. Ishmael muses on a new truth: «And what is it, thought I, after all! It's only his outside; a man can be honest in any sort of skin.» Queequeg, too, hears Father Mapple's sermon, and the closing remarks highlighting the evil of hypocrisy seem to have a direct bearing on the Christian world as Queequeg has found it.

It is shortly after hearing Father Mapple's sermon that Ishmael also hears Queequeg's history — which in its discovery of the nature of the world is not unlike Ishmael's own. Queequeg, son of the pagan king of Kokovoko, has in his youth a burning desire to learn something of Christianity, as he wishes to enlighten his ignorant countrymen and to increase their happiness. His experience begins — and ends in disillusionment — on a whaler: «Alas! the practices of whalers soon convinced him that even Christians could be both miserable and wicked; infinitely more so, than all his father's heathens. Arrived at last in old Sag Harbor; and seeing what the sailors did there; and then going on to Nantucket, and seeing how they spent their wages in *that* place also, poor Queequeg gave it up for lost. Thought he, it's a wicked world in all meridians; I'll die a pagan.» It is a wicked world in

all meridians, a world of «civilized hypocrisies and bland deceits,» and to pretend otherwise is to lie. Hypocrisy compounds the wickedness by denying its existence or ignoring it.

Both Ishmael and Queequeg have sampled the world and found it bitter. Out of this profound experience and common knowledge develops their deep bond of understanding. Their pledge of comradeship is a pledge to confront together the world and all of its deceptive masks. As they board the *Pequod* in spite of the hissed revelations of Elijah, they little realize that they are coming under the sway of a masked wickedness greater than they have known before — one which will implicate Queequeg in its doom and mean for Ishmael his ultimate salvation.

IV. - AHAB'S MADNESS MADDENED

Of all the masks of the world encountered by Queequeg and Ishmael, none is so complex as that worn by the Titanic Captain Ahab. Although Ishmael tells the tale, the story is Ahab's, not Ishmael's. As *Mardi's* Taji the Seeker, before Serenia, shadows forth Ishmael, so Taji the Defier, after his rejection of Serenia, shadows forth Ahab. Both Taji and Ahab assume masks of innocence calculated not only to deceive the world, but, more importantly, to deceive themselves; neither is willing to take up his burden of guilt in this imperfect world, and so both push back their awareness of complicity into the dim recesses of their minds.

Like Taji, Ahab is lured on by a Yillah, by the dream of an ideal world void of evil. In an earlier encounter with Moby Dick, the great white whale had reaped away Ahab's leg. Out of this small beginning grew a desire for revenge so consuming that it took possession of Ahab's soul. Ahab's monomaniacal pursuit of Moby Dick is spurred on by the delusion, which Ahab attempts to impress on others as well as himself, that the white whale embodies all of the «intangible malignity which has been from the beginning,» «all evil... visibly personified.» The success of Ahab's mask of innocence may be measured by the number he sways to his purpose. Ishmael at one point confesses, «A wild, mystical, sympathetic feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine.» And Ishmael relates of the crew that «at times [Ahab's] hate seemed almost theirs,» and in their «unconscious

understandings, » in some « dim, unsuspected way, » Moby Dick seemed the « gliding great demon of the seas of life. »

But Ahab's greatest victim in delusion is himself. His mask of innocence is turned not only outward to the world but also inward to the self. In the Quarter-Deck scene in which Ahab takes command of the souls of his crew to serve his own monomaniacal purpose, he is successfully playing a role, as he himself confesses in his soliloquy immediately after (« ...I'm demoniac, I am madness maddened! That wild madness that's only calm to comprehend itself! »). The self-knowledge lurking throughout this soliloquy gives way to self-delusion in the long pursuit of Moby Dick.

Though outwardly and superficially convinced of his own innocence in his monumental effort to rid the world of evil, Ahab realizes deep within his « unconscious understandings » the magnitude of his gradual and awful commitment to the devil. Up until near the time that Moby Dick is sighted, Ahab's « humanities » make him vulnerable to appeals to give up the chase and turn back toward home. But what began as personal revenge and became an obsessive hatred of evil turns out finally to be a consuming cosmic defiance. Ahab's smashing of the quadrant initiates a series of acts which divest his fixed intent of the least ambiguity and which lead inevitably to the final catastrophe. It is Ahab's envy of the celestial sun which leads him to throw the quadrant to the deck! « Curse thee, thou vain toy; and cursed be all the things that cast man's eyes aloft to that heaven, whose live vividness but scorches him, as these old eyes are even now scorched with thy light, O sun! Level by nature to this earth's horizon are the glances of man's eyes; not shot from the crown of his head, as if God had meant him to gaze on his firmament. » This defiance of God as symbolized by the sun is followed almost immediately (the chapters, « The Quadrant » and « The Candles, » are consecutive) by a fiery dedication to the devil. The corposants eerily light up the masts of the *Pequod* like a series of candles. In a scene which partakes of the diabolical sacrament, counterpart to the quarter-deck « ceremony » at the beginning of the voyage, Ahab swears his continued rebellion: « I now know thee, thou clear spirit [of fire], and I now know that thy right worship is defiance. To neither love nor reverence wilt thou be kind;

and e'en for hate thou canst but kill; and all are killed. » The tip of Ahab's harpoon, like the masts, flashes with flame, and as Ahab thrusts it aloft shouting his defiance, and, finally, in one mighty breath extinguishes it, the crew shrinks in fear. With these and subsequent acts of rebellion and diabolical dedication, Ahab's course is fixed. He accepts as necessary to his self-appointed task of the destruction of evil the release of his soul to the sway of the devil.

Fedallah, Ahab's harpooner, is the embodiment of Ahab's demoniac subconscious and symbolizes Ahab's ultimate awareness of his dedication to evil. Significantly Ahab smuggles Fedallah and his diabolical crew aboard and keeps them mysteriously hidden until the first chase. And when he does appear it becomes clear that Fedallah is somehow « linked with Ahab's peculiar fortunes » and that there even seems to exist « some sort of a half-hinted influence ». Fedallah's oppressive presence is felt more and more, particularly in those critical instances in which outraged Ahab defiantly challenges God's wisdom. When Ahab smashes the quadrant, Fedallah lurks in the background barely concealing « a sneering triumph that seemed meant for Ahab, and a fatalistic despair that seemed meant for himself. » When Ahab shouts his challenge to the « clear spirit of clear fire, » Fedallah is at first kneeling in front of him and finally is beneath his foot, a vital element in the diabolical oath. Although Fedallah's presence is everywhere felt, his corporeality is more and more doubted: « Such an added, gliding strangeness began to invest the thin Fedallah now; such ceaseless shudderings shook him; that the men looked dubious at him; half uncertain, as it seemed, whether indeed he were a mortal substance, or else a tremulous shadow cast upon the deck by some unseen being's body. » Indeed the relationship between Ahab and Fedallah becomes so close, intertwined, and ambiguous, that they begin to seem to the crew two aspects of the same being: « At times, for longest hours, without a single hail, they stood far parted in the starlight; Ahab in his scuttle, the Parsee by the main-mast; but still fixedly gazing upon each other; as if in the Parsee Ahab saw his forethrown shadow, in Ahab the Parsee his abandoned substance. »

Fedallah's role is that of Ahab's evil nature gradually taking absolute possession of his being. Ahab's gaze fixed on the Parsee,

and Fedallah's answering look, symbolize the instinctive, primordial recognition, in process deep within Ahab's soul, of the nature of the evil and catastrophic choices he is making. The final commitment is not far off. Ahab becomes Fedallah, yet he wears the mask of Ahab. When the Parsee prophesies Ahab's «immortality» by listing what Ahab takes to be impossible events which must come to pass before Ahab can die, we are witnessing the mechanical nature of the way by which Ahab «deludes» himself. This delusion, however, is not so much an assurance of success as a glimpse of a catastrophic failure. If Ahab could — or would — consciously decipher the cabalistic symbols of warning which emerge from his unconscious, he would confront directly the but dimly acknowledged doom toward which he drives.

When, just before the final, fatal chase, Ahab rejects Starbuck's plaintive plea invoking hearth and home, wife and child, like a «blighted fruit tree» the gnarled captain casts his last «cindered apple to the soil» and speaks simply forth his feelings of helplessness: «What is it, what nameless, inscrutable, unearthly thing is it, what cozening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor commands me; that against all natural lovings and longing, I so keep pushing, and crowding, and jamming myself on all the time; recklessly making me ready to do what in my own proper, natural heart, I durst not so much as dare? Is Ahab, Ahab?» As this speech gathers force, Ahab seeks to answer the profound question he raises by placing the blame on Fate («By heaven, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and Fate is the hand-spike»). But Ahab knows, deep within, that the ultimate guilt is his. When he stalks across the deck of the ship to gaze down into the dark waters to find staring back at him Fedallah's fixed eyes, he is jolted anew into self-realization. The mirror of the sea does not lie: Ahab in his dedication has transformed himself into his own monstrous impulse for evil — Fedallah.

Although Ahab has confronted the universe and himself with the fabulous innocence of his outraged indignation at the world's evil, he knows as he gazes down into the deep sea of his subconscious that the devil Fedallah possesses his soul and that he himself in his «fatal pride» has come to embody all of the evil he had once consigned to Moby Dick. Ahab, like Taji, is aware

of his hardened heart and, like Taji, becomes his own soul's emperor only long enough to abdicate in favor of Satan.

V. - THE INNOCENTS OF THE PEQUOD

The complexity of Ahab's labyrinthine deception proves beyond the powers of comprehension or action of a number of brilliantly drawn Innocents. Of all these, one Bulkington, whose appearance in the novel is fleeting, is the strangest and most mysterious. He is introduced, at the beginning of Ishmael's journey, in the Spouter Inn: «He stood full six feet in height, with noble shoulders, and a chest like a coffer-dam. I have seldom seen such brawn in a man. His face was deeply brown and burnt, making his white teeth dazzling by the contrast; while in the deep shadows of his eyes floated some reminiscences that did not seem to give him much joy.» At the height of the revelry in the Inn, Bulkington slips away, his shipmates miss him immediately and set off looking for him. This brief view of this remarkable sailor suggests that his role in the unfolding drama is to be important. In fact, one expects a reincarnation of Jack Chase, Captain of the foretop and a favorite of *White Jacket*. But Bulkington, though he does appear again, is buried forever in a «six-inch chapter» that must serve as his «stoneless grave.» Last seen (long before the end of the book), Bulkington is at the helm of the *Pequod*, steering her straight and steady into the «cold malicious waves.» Ishmael explains that Bulkington, having just returned from a four-year voyage, found the land «scorching to his feet» and set out immediately to sea again on the *Pequod*.

To Ishmael Bulkington at the helm symbolizes the ultimate courage: «Glimpses do ye seem to see of that mortally intolerable truth; that all deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea; while the wildest winds of heaven and earth conspire to cast her on the treacherous, slavish shore?» Bulkington, in his singular loneliness and his enviable fearlessness, rises to the role of a demigod, — is etched indelibly in vivid strokes — and then disappears from the narrative forever. But he does not disappear from the imagination of the reader. There he endures, a symbol

of ideal and wise frankness, deceiving neither the sacred self nor society, maintaining a courageous balance in the midst of the «malicious waves» of a treacherous world. His is the equanimity in confronting the universe, as it exists, that Ahab cannot achieve. Bulkington must be buried in his «six-inch chapter,» for he is the one character who could have, properly developed, persuaded or prevented the monomaniac captain from his mad pursuit. Given this role, however, Bulkington would also have prevented Melville from making the thematic statement he wished to make through the terrible and total destruction of Ahab and his ship.

Bulkington departs from the novel as abruptly as he enters it; Starbuck and then Pip step to the fore in roles of innocence, directing their energies of conversion not toward the wandering Ishmael but toward the lost Ahab. Starbuck is the «staid, steadfast» first mate who will not have in his boat a man unafraid of a whale. If the «welded iron of his soul» is sometimes bent by his «intelligent» superstition lured on by «domestic memories of his young Cape wife and child,» he is an «honest-hearted» man whose frank fear springs from a full appraisal of the world's evil. But with all his virtues, Starbuck has a fatal flaw: «And brave as he might be, it was that sort of bravery chiefly, visible in some intrepid men, which, while generally abiding firm in the conflict with seas, or winds, or whales, or any of the ordinary irrational horrors of the world, yet cannot withstand those more terrific, because more spiritual terrors, which sometimes menace you from the concentrating brow of an enraged and mighty man.» After the quarter-deck scene in which Ahab diabolically mesmerizes the crew, Starbuck reluctantly peers into his own weakened spirit: «My soul is more than matched; she's overmanned; and by a madman! Insufferable sting, that sanity should ground arms on such a field! But he drilled deep down, and blasted all my reason out of me! I think I see his impious end; but feel that I must help him to it.» Starbuck glimpses his own weakness — the weakness of a soul which shrinks from sin and flies into a greater evil in a futile effort to remain pure: «Oh, life! 'tis now that I do feel the latent horror in thee! but 'tis not me! that horror's out of me! and with the soft feeling of the human in me, yet will I try to fight ye, ye grim, phantom futures! Stand by me, hold me, bind me. O ye blessed influences!»

Virtue divested of reason is helpless. Because Starbuck embodies «mere unaided virtue or right-mindedness,» he is ultimately unable to sway Ahab from his course. Like the man who attempts to live on earth in accordance with divine or chronological time in *Pierre's* Plinlimmon pamphlet (it is a curious coincidence that Starbuck is associated with the chronometer — «...be it Polar snow or torrid sun, like a patent chronometer, his interior vitality was warranted to do well in all climates»), Starbuck commits evil by his very attempt to avoid it. His final climactic failure is his inability, when the perfect opportunity presents itself, to take effective action against Ahab. Shortly before the final chase, Starbuck comes upon Ahab in his cabin asleep. He sees a loaded musket ready at hand: «...out of Starbuck's heart, at that instant when he saw the muskets, there strangely evolved an evil thought; but so blunt with its neutral or good accompaniments that for the instant he hardly knew it for itself.» Born of his heart rather than his reason, the «evil thought» is doomed to be banished. The crucial moment for Starbuck's spiritual courage arrives — and it fails him. And it is not because Starbuck fails properly to assess the consequences of his failure to act. He muses: «But shall this crazed old man be tamely suffered to drag a whole ship's company down to doom with him? — Yes, it would make him the wilful murderer of thirty men and more, if this ship come to any deadly harm; and will, if Ahab have his way.»

But even when confronted by the instinctive knowledge that catastrophe impends, Starbuck's thoughts turn inward to the purity of his soul: «Is heaven a murderer when its lightning strikes a would-be murderer in his bed, tindinger sheets and skin together? — And would I be a murderer, then, if —» It is no coincidence that Starbuck thinks of his action as analogous to heaven's. He is attempting to live by divine rather than earthly law, and he weighs the doom of his thirty shipmates against the blot of murder on his soul — and he ironically decides that his soul must remain «spotless». Starbuck's fatal decision recalls Father Mapple's words of warning: «woe to him whose good name is more to him than goodness! woe to him who, in this world, courts not dishonor! Woe to him who would not be true, even though to be false were salvation!» In denying life's es-

sential horror («that horror's out of me»), the inevitability of evil, Starbuck becomes reconciled to a catastrophic horror that staggers the imagination. He sacrifices the entire ship to win personal salvation. He wrestles «with an angel» as he struggles to commit a «sin» whose results will be *good* compounded — and loses the match.

Just before the final chase begins, Starbuck makes his strongest appeal to Ahab's suppressed human sympathies. Starbuck perceives that Ahab has reached a crucial imbalance in head and heart, the intellect holding terrible and diabolical sway. The first mate therefore directs his appeal to his heart: «Oh, my Captain! my Captain! noble soul! grand old heart, after all! Why should anyone give chase to that hated fish! Away with me! let us fly these deadly waters! let us home!» Starbuck's plea is foredoomed to fail. Incapable of acting, unable to persuade, Starbuck is almost the personification of ineffectual Virtue. Like Pierre's in Melville's next novel, his moral righteousness but speeds on the catastrophe.

Both Starbuck and Pip are characterized by their fear, but in Pip fright leads to his ignominious leap into the sea. Abandoned by Stubb in accord with his warning, Pip is rescued by the «merest chance». The experience is more than harrowing: it demolishes the foundations of his being: «The sea had jeeringly kept his finite body up, but drowned the infinite of his soul. Not drowned entirely, though. Rather carried down alive to wondrous depths, where strange shapes of the unwarped primal world glided to and fro before his passive eyes; and the miser-merman, wisdom, revealed his hoarded heaps; and among the joyous, heartless, ever-juvenile eternities, Pip saw the multitudinous, God-omnipresent, coral insects, that out of the firmament of waters heaved the colossal orbs. He saw God's foot upon the treadle of the loom, and spoke it; and therefore his shipmates called him mad.» If White Jacket's plunge into the sea loses him his jacket (his badge of innocence) but gains for him a human identity, Pip's baptism drowns his human identity while bestowing a profound insight. Divested of his human reason, Pip is granted a heavenly wisdom. In the terms of Pierre's Plinlimmon pamphlet, Pip ceases to abide by horological time and begins to live in accordance with chronometrical time.

«So man's insanity is heaven's sense; and wandering from all mortal reason, man comes at last to that celestial thought, which, to reason, is absurd and frantic; and weal or woe, feels then uncompromised, indifferent as his God.»

What Starbuck finds his way to through introspection and meditation Pip discovers in sudden flash at the moment of his greatest terror. Both nakedly view the «latent horror» of life, life of the «unwarped primal world» where «joyous [and] heartless ...eternities» unite, and both are rendered by the terrifying experience unfit for the grand tests of human existence. But Pip in his madness, all heart and no reason, comes closer than Starbuck to moving Ahab from his fixed course. Ahab's sympathies are stirred by the pitiful plight of Pip as he wearily searches for his lost self: «Here, boy; Ahab's cabin shall be Pip's home henceforth, while Ahab lives. Thou touchest my inmost centre, boy; thou art tied to me by cords woven of my heart-strings.» Pip's wisdom and role are Christ-like as his love embraces the austere captain: «They tell me, Sir, that Stubb did once desert poor little Pip, whose drowned bones show white, for all the blackness of his living skin. But I will never desert ye, Sir, as Stubb did him. Sir, I must go with ye.» Visibly shaken, Ahab answers abruptly: «If thou speakest thus to me much more, Ahab's purpose keels up in him. I tell thee no; it cannot be.»

Pip's failure, like Starbuck's, is, finally, the failure of divine or heavenly (or chronometrical) wisdom in a world that calls for earthly or human (or horological) action. Their failure in dissuading the captain and preventing the catastrophe is caused by an imbalance of character which renders them as ineffective as Ahab's imbalance of mind and heart renders him diabolical. Bulkington, because he could have changed the course of the action in *Moby Dick*, is buried by Melville in an early chapter. Starbuck, because he refuses to sully his soul with the «sinful» acts that would prevent the evil catastrophe, finds his strength and courage made meaningless. Pip, because his appeal though strong is not decisive and his weakness is the only source of his strength, discovers that he can but watch and wait — and love. Ahab ultimately is left alone, to work out his fate in his own mad terms.

VI. - I ONLY AM ESCAPED

Ishmael and Queequeg have little to do directly with Ahab's monomania. They encounter it only as victims, not, like Starbuck and Pip, as «mediators» between it and Ahab's «humanities». It is Ishmael, however, who carries the burden of the «converted» character in the novel. Ishmael makes a series of discoveries that constitutes the «affirmation» of *Moby Dick*. This series is a recapitulation in miniature of the affirmative element in Melville's previous novels. Ishmael's knowledge about human beings and their relationships gained in his association with the savage Queequeg parallels the knowledge gained by Tommo-Melville in his association with the crew in *Typee-Omoo*; his insight into the necessities of human relationships, climaxed by the sperm-squeezing scene, parallels Babbalanja's discovery of Serenia, where Love rules, in *Mardi*; his immersion and recovery at the end of the novel symbolically parallels the protagonist's plunge into the sea in *White Jacket* (that «continuation» of *Redburn*).

At the beginning of *Moby Dick*, Ishmael has discovered that the world is not what it professes to be nor what it seems. And, ironically, the first step in the restoration of Ishmael's equilibrium is the companionship he forms not with a Christian but a cannibal. In the topsy-turvey world Ishmael encounters, Christians act like savages and savages act like Christians (as in *Typee* and *Omoo*). Although Christianity encompasses the great doctrine of human brotherhood in theory, among most Christians it never becomes practice. Yet to the simple savage Queequeg, Ishmael's room- and bed-mate in the crowded Spouter Inn, the abstract theory has little meaning but the «practice» of comradeship has its own elaborate ritual. Queequeg the tattooed cannibal teaches Ishmael the disheartened Christian the practical meaning of Ishmael's Christianity! After Ishmael overcomes his initial fright at Queequeg's austerity and his repugnance at his cannibalistic tattooing, he begins to detect a multitude of redeeming qualities: «You cannot hide the soul. Through all his unearthly tattooings, I thought I saw the traces of a simple honest heart; and in his large, deep eyes, fiery black and bold, there seemed tokens of a spirit that would dare a thousand devils.» These are the very qualities which Ishmael had despaired of ever finding in mankind.

Queequeg becomes the instrument of the restoration of Ishmael's faith: «No more my splintered heart and maddened hand were turned against the wolfish world. This soothing savage had redeemed it. There he sat, his very indifference speaking a nature in which there lurked no civilized hypocrisies and bland deceits.» In the innocence of the pagan Ishmael glimpses the glorious possibilities of man. In their simple but close relationship, the intense character of which is symbolized by their metaphorical marriage, Ishmael comes to realize the spiritual possibilities of genuine comradeship or brotherhood. But in his search for a reinvigorated soul, Ishmael does not discover that the world is less wolfish or hypocritical than he supposed, but he does discover, through several experiences such as those with Queequeg, that his capacity for understanding and forgiveness and love can be expanded to accommodate the world as it is without lessening his desire for it to be better — and without disarming him of his knowledge of the realities of its dangerous evils.

When Ishmael and Queequeg, in their new-found companionship, take the boat from New Bedford to Nantucket, the other passengers marvel «that two fellow beings should be so companionable; as though a white man were anything more dignified than a white washed negro.» The curiosity of an objectionable individual offers Queequeg an opportunity, first to demonstrate his strength in playful hostility, horrifying the man, and almost immediately afterward, when the same individual is accidentally swept overboard, to demonstrate his power in selfless love, rescuing the very man he had shortly before flung recklessly into the air. In this incident is revealed both Queequeg's major strength and his ultimate weakness. His instinctive love which goes to extreme selfless lengths can teach Christians much they need to know. His instinctive hostility, which flashes out as readily as the love, and which is quite likely to go to the same extreme lengths, renders him finally deficient — like the virtuous, but «fickle», savages of *Typee* and *Omoo*. This side of Queequeg is suggested, when Ishmael first sees him, by the embalmed New Zealand heads which Queequeg is selling. Like Tommo when he discovers the heads hidden by the Typees, Ishmael shrinks with a horror that he cannot, even with elaborate rationalization, completely dissipate.

Ishmael's voyage on the *Pequod* brings a deepening of his insight into the plight of man. Two factors emerge as fundamental truths: first, the inevitable and inescapable close relationship of man with his fellow man; second, the solid basis for that relationship — love. Two «discovery» scenes bring these truths into clear focus. In the monkey-rope scene, in which Ishmael on the deck is attached by a rope to Queequeg on the captured whale, Ishmael sees into the complex interrelationship of human beings: «...for better or for worse, we two, for the time, were wedded: and should poor Queequeg sink to rise no more, then both usage and honor demanded, that instead of cutting the cord, it should drag me down in his wake. So, then, an elongated Siamese ligature united us. Queequeg was my own inseparable twin brother; nor could I any way get rid of the dangerous liabilities which the hempen bond entailed.» Ishmael immediately perceives his predicament as symbolic of the human condition: «I saw that this situation of mine was the precise situation of every mortal that breathes; only, in most cases, he, one way or other, has this Siamese connexion with a plurality of other mortals. If your banker breaks, you snap; if your apothecary by mistake sends you poison in your pills, you die.» Ishmael sees that we are all holding on to but one end of a multitude of monkey ropes, and, whether we like it or not, we have the management of but one end. Human interdependence is inescapable: the only question is how best to maintain the inevitable relationship. Since we cannot let go the rope, what is the best way to hold it?

The answer to this question is most elaborately given a bit further on in the voyage during the spermaceti-squeezing scene. Like the Seekers in *Mardi* who find at last the land of Serenia, Ishmael discovers on the voyage of the *Pequod* the transcendent value of Love. His respect for man restored by Queequeg, Ishmael sees into the heart of things as he sits, during the latter part of the voyage, squeezing spermaceti in the ship's regular whaling routine: «I have perceived that in all cases man must eventually lower, or at least shift, his conceit of attainable felicity; not placing it anywhere in the intellect or fancy; but in the wife, the heart, the bed, the table, the saddle, the fire-side, the country.»

This conclusion Ishmael reaches only after «many prolonged, repeated experiences,» and when he is feeling «divinely free

from all ill-will» and even a «strange sort of insanity.» Ishmael's vision, produced by the «abounding, affectionate, friendly, loving feeling» which sweeps over him like a wave washing the bitterness from his soul, is not so much a new as a suddenly intensified knowledge. When Ishmael concludes his vision with an image of «long rows of angels in paradise, each with his hands in a jar of spermaceti,» he is suggesting intuitively the point of identity between earthly wisdom and the divine.

As Queequeg in his own person serves symbolically as the «vehicle» for Ishmael's «conversion», so Queequeg's coffin serves literally as the vessel for Ishmael's final salvation. Queequeg reaches from beyond death to grant his comrade Ishmael life.

Sucked down into the sea by the wirling vortex created by the sinking *Pequod*, Ishmael and the coffin are spewed out again by the «upward burst» of the sea's «black bubble». Ishmael's immersion in the sea, like White Jacket's, symbolizes his final and total acceptance of man and the world as they are in all of their glorious possibilities and all of their inglorious imperfections. The knowledge that drove Ahab to his death thus grants renewed life to Ishmael. Like White Jacket in his plunge into the sea, Ishmael loses his old splenetic self and gains a *human* soul. He divests himself of his mask of innocence, the mask he assumes when he isolates himself from humanity on the opening page of *Moby Dick*, as surely as White Jacket loses his conspicuous garment; and like White Jacket, he acknowledges his complicity in the human heritage of guilt. Ishmael is the single survivor, picked up by the wandering *Rachel* in search of its missing children, because he is the only man aboard the *Pequod* to achieve the balance of intellect and heart, knowledge and love, that renders human existence possible and probable. All the others go down with the *Pequod*, and the sea rolls on «as it rolled five thousand years ago.» The tale is concluded but the human drama is eternal.

JAMES E. MILLER, JR.

SYMBOLISM IN AMERICAN LITERATURE

The topic « Symbolism in American Literature » commits one whose space is limited to only one approach, and that is the survey approach. Therefore let us move chronologically through American literature, pausing during colonial times to notice one superb poet, dismissing revolutionary and early national literature as not pertinent to the topic, concentrating upon several so-called American renaissance writers¹, their contemporaries, and a couple of their immediate followers, and then concluding by discussing a few modern masters. The defects of the survey approach will be apparent here, but it will serve to show the contributions to literary symbolism of several important American writers, some of whom — like Hawthorne and Melville — are well known in Italy; some — such as Edward Taylor and Wallace Stevens — perhaps less well. And the survey method has special value here in providing an outline on which to pin otherwise scattered material.

We shall follow the guidance of such literary critics as Spurgeon, Matthiessen, Wellek and Warren, Feidelson, and Tindall, rather than eminent philosophers such as Cassirer and Langer², among others, whose words on symbolism are more concerned with ritual, semantics, mathematics, and the like than with literature.

¹ F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York: Oxford University Press, 1941).

² Caroline F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (New York: The Macmillan Company, 1936); Matthiessen, *op. cit.*; René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1949); Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* ([Chicago]: The University of Chicago Press, 1953); William York Tindall, *The Literary Symbol* (New York: Columbia University Press, 1955); Ernest Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (New Haven: Yale University Press, 1944); and Susanna K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951).

Wellek and Warren in their book *Theory of Literature* sensibly suggest that the difference between image and metaphor on the one hand and symbol on the other is « Primarily... in the recurrence and persistence of the 'symbol.' An 'image' [these critics continue] may be invoked once as a metaphor, but if it persistently recurs, both as presentation and representation, it becomes a symbol... »¹ William Butler Yeats's comment that metaphors are moving only when they are symbols² implies as much and more. So, for now, a symbol will be a complex of related images, which combine to form a sign representing something else. The images which form the pattern may be literal sights, including action, or figurative comparisons, which is more usual. The pattern formed may represent something with an easily assigned meaning or something obscure, further, something whose symbolic meaning is single or multiple.

Four separate examples may help to clarify the foregoing definition. Edward Taylor, a seventeenth-century Connecticut metaphysical poet to whose works I shall return in a moment, wrote a fine little poem called « Huswifery. » In it is found a set of simple images, concerned with spinning yarn, making cloth, and wearing clothing made of it. But the housewife is God, creating aspects of the human soul, and the poet ends his song by saying, « ... I am Cloathd in Holy robes for glory ». In this daring little work, at least twelve closely related metaphors combine to symbolize God as a creative housewife. In a poem entitled « Mending Wall », the contemporary Robert Frost has two real farmers mending a physical stone wall but differing as to the need of fences between neighbors. Quickly the literal image of the wall becomes a symbol—but of what? International boundaries, tariffs, the division of age and youth, of political parties? Yes, of course, all of these things probably, and more too. Beneath the marvelously described Pacific Ocean lurks the mysterious white whale in Herman Melville's stupendous novel *Moby-Dick*. But what the white whale, one of the strangest of literary symbols, represents is still a problem challenging ever new solutions³;

¹ Wellek and Warren, *op. cit.*, pp. 193-194.

² Quoted in Tindall, *op. cit.*, p. 37.

³ See footnote 23 below.

and it does not help to learn that Melville himself wrote as follows to Mrs. Nathaniel Hawthorne about his great novel:

I had some vague idea while writing it, that the whole book was susceptible of an allegorical interpretation, and also that parts of it were—but the specialty of many of the particular subordinate allegories were first revealed to me after reading Mr. Hawthorne's letter, which, without citing any particular examples, yet intimated the part-and-parcel allegoricalness of the whole¹.

Throughout his major fiction, Henry James compares men and women to animals—in fact, in nearly a thousand similes and metaphors he compares young heroines to lambs often slaughtered, contented or industrious men to puppies or horses, villainesses to supple, vicious lionesses, and the like. The proportion of images portraying creatures violently injured or destroyed is so frightening that a master metaphor or symbol emerges: James pictures much of society as a jungle of predatory beasts.

Now let us turn back to American literature at its beginnings in colonial times. As you know, the earliest American writers were not belletristic. John Smith, for example, described Virginia and New England, the Indians, and the beauties and the possible powers of the New World, and he did so very cleverly, but always with an eye to readers back in England who might be potential colonizers. Thus he helped to create perhaps the first symbol in American literature, that of America itself as a land of promise. And like Smith's, the writings of Cotton Mather, America's foremost fanatic and tragic Puritan mind, are unpalatable as literature today, though as a unit they also paint colonial America as of symbolic value: to Mather the civilized part of the New World was ideally a New Jerusalem, ringed around by red savagery and black witchcraft which had to be destroyed. Interestingly, these two unconscious pictures of America — Smith sees its power and Mather its dream — have survived down to twentieth-century American fiction. For example, F. Scott Fitzgerald's brilliant portrait of Jay Gatsby in the novel *The Great Gatsby* presents a

¹ Quoted in Matthiessen, *op. cit.*, p. 250; but see Newton Arvin's comment on the matter in his *Herman Melville*, American Men of Letters Series ([New York]: William Sloane Associates, 1950), p. 166.

typical American hero who is half-idealistic, half-ruthless, and as such excellently symbolic of America¹.

But neither Smith nor Mather was a conscious symbolist, nor were the doggerel poets of their time. In Edward Taylor², however, we find a conscious symbolist, and a fine one. He was a late seventeenth-century New England minister whose metaphysical poetry, rivaling that of John Donne in its daring rhetoric and violent religious passion, was the best produced in America before romanticism. Oddly and perhaps fortunately, Taylor's poetry lay unpublished until 1939, after more than two centuries had passed over his grave and also after our century had been prepared for Taylor's tropes by Poe, French symbolism, American imagism, a revival of interest in Donne, and T. S. Eliot's criticism. Today Taylor is in great favor. The startling similes and metaphors in his poetry combine to form a pattern whose contours outline a vast symbol, which is this: the world and all in it are God's handiwork, and our senses — all of them — if employed to respond delightedly to that creation, will lead us to the Creator. No sight, no feeling is so base that it does not contain signs pointing upward to God. Taylor has the sensuousness if not the sensualness of Donne, who in his youth symbolized sex as a religion and in his older age symbolized religion as a devotion³. This seeing by Taylor of God in all things points toward a greater American pantheistic poet, Walt Whitman.

It was not until the age of Whitman and Emerson that American literature became interestingly symbolic again. For just prior to that time, colonialism had given way to revolution, and after its success, to literary jingoism for a time. But by the middle of the nineteenth century there began a renaissance of serious literary expression by such men as Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, and Whitman. By their time, European romanticism was waning, rendered impossible because of industrialism on the one hand and approaching realism on the other. But our great writers, excitable and hence excited by the accident of American events then in

¹ Lionel Trilling, « Introduction » to F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* ([New York]: New Classics, n. d.), p. viii.

² Walter Fuller Taylor, *The Story of American Letters* (Chicago: Henry Regnery Company, 1956), p. 12.

³ Wellek and Warren, *op. cit.*, p. 214.

ferment, responded with nothing less than literary symbolism. Their peak period was the short five years from 1850 to 1855¹. Adding Poe to the « renaissance » authors, the distinguished American critic Edmund Wilson writes as follows:

It was in general true that, by the middle of the century, the Romantic writers in the United States — Poe, Hawthorne, Melville, Whitman, and even Emerson — were, for reasons which it would be interesting to determine, developing in the direction of Symbolism...².

A later critic, Charles Feidelson, Jr., praises Wilson for being the first to see « the affinity between mid-nineteenth-century American writing and the symbolist aesthetic that produced modern literature ». Feidelson continues as follows:

Emerson, Melville, Hawthorne, Poe, and Whitman inherited the basic problem of romanticism: the vindication of imaginative thought in a world grown abstract and material... their solution... is closer to modern notions of symbolic reality than to romantic egoism³.

But Feidelson, astute though he is, deserves mild censure for not paying more homage than he does to the real pioneer critic dealing with this phase of American literature, and he is the late F. O. Matthiessen, whose long chapter called « Allegory and Symbolism » in his splendid work *American Renaissance* is the beginning of all detailed studies of American symbolism, including Feidelson's⁴.

It is curious that of the main writers of the period which Mathiessen calls our renaissance, those having most value as symbolists are the novelists rather than the poets and essayists. The great contribution of Ralph Waldo Emerson to American symbolism was his philosophy of the symbolic interpenetration of outer nature and inner mind. He wrote in his essay « The Poet » that « We are symbols and inhabit symbols; workmen, work, and

¹ See Matthiessen, *op. cit.*, pp. vii, 659.

² Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: Charles Scribner's Sons, 1931), p. 12.

³ Feidelson, *op. cit.*, p. 4.

⁴ And Feidelson is criticized by Marius Bewley for divorcing the symbol from the reality bearing it; see Marius Bewley, « The Cage and the Prairie: Two Notes on Symbolism », *The Hudson Review*, X (Autumn, 1957), 403-405.

tools, words and things, birth and death, all are emblems...»¹ Emerson saw both multiplicity and unity both outside and in the mind. His big problem, which he never solved, was how to reconcile two suspicions—that the outer, material world was independent of mind, and that the mind actually created that outer reality². His poetic vision sought to reduce all paradoxical evidence of diversity to a unifying symbol. Two such symbols he used are the human eye³, which can focus anything under the sun, and the Over-Soul⁴, which is the unified and unifying spiritual power behind everything, within and without. But to the end Emerson straddled the fence; in fact, Feidelson interestingly suggests that «Behind his fence-straddling was the feeling that the fence was his problem»⁵ and also that when Emerson avoided his dilemma by surrendering to transcendental unity, he missed a challenge to answer paradox with enduring literature⁶. In addition, to me at least, Emerson's pervasive optimism renders much of his work remote from present-day reality.

The best symbol that Emerson's friend Henry David Thoreau ever created was his own life. He led the life of a complete individualist at one with nature, which, though as diverse as Emerson saw it to be, was nonetheless to Thoreau an entity so unified that to live anywhere was to live everywhere. The classic expression of this concept is to be found in his book *Walden*, which is a seminal document in American literature. The entire work is suffused with the beliefs that every man should be politically independent and that man and nature are one. On these bases Thoreau lived his inspiring life, which — as I say — was symbolic of his deepest convictions. At the end of *Walden*,

¹ Ralph Waldo Emerson, «The Poet», in *Ralph Waldo Emerson: Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes*, by Frederic I. Carpenter (New York et al.: American Book Company, 1934), p. 218.

² See Frederic I. Carpenter, «Introduction» to *Emerson: Representative Selections*, p. xxxvii.

³ «I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God»; Emerson, «Nature», in *Representative Selections*, p. 13.

⁴ «We live in succession, in division; in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and parcel is equally related; the eternal ONE»; Emerson, «The Over-Soul», in *Representative Selections*, p. 135.

⁵ Feidelson, *op. cit.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 122; but see Emerson's poem «Brahma».

he placed a curiously moving and certainly symbolic little anecdote, which, somewhat abridged, goes as follows:

Every one has heard the story... of a strong and beautiful bug which came out of the dry leaf of an old table of apple-tree wood, which had stood in a farmer's kitchen for sixty years... — from an egg deposited in the living tree many years earlier still... Who does not feel his faith in a resurrection and immortality strengthened by hearing of this? Who knows what beautiful and winged life, whose egg has been buried for ages under many concentric layers of woodenness in the dead dry life of society... may unexpectedly come forth, from amidst society's most trivial... furniture, to enjoy its perfect summer life at last!¹

For our purposes Edgar Allan Poe's great contribution was his symbolizing of the paradoxical nature of man. He did so both in his varied writings and in his strange life. He wrote ethereal, anti-rational poetry whose suggestive indefiniteness inspired the French symbolists, who later influenced American imagists; and he wrote chilling horror fiction whose effects added a new dimension to emotional prose in America. In addition, he wrote highly analytical criticism and ratiocinative fiction, which impelled American criticism to a higher level of maturity and also added detective and pseudo-scientific short stories to the American repertory. In such poems as «The City in the Sea» and «Ulalume» and such short stories as «Ligeia» and «The Fall of the House of Usher», figurative language and symbolic situations all combine to leave the busy reader of them all so bewildered that one conclusion surely is that Poe's canon is a monstrous symbol of the weirdness of human life. Further, Poe was obliged so to live his life that — as in the case of the happier Thoreau — it developed as a vast symbol paralleling the basic symbol of his literary production. Poe's life was a gigantic set of paradoxes, for in it brilliance of intellect opposed ill-controlled emotions, bad fortune marred good, regional loyalties were divided, and so on.

Turning to Walt Whitman, we find a mid-nineteenth-century American poet whose works are genuinely symbolic. In many of his poems the narrator is a lusty symbol of all mankind, human life is repeatedly symbolized as a journey — along the open road,

¹ Henry David Thoreau, *Walden or, Life in the Woods...* (New York: Rinehart & Co., Inc., 1948), pp. 277-278.

aboard a ferryboat, and the like — and faith in immortality is expressed through the matchless symbol of the grass. Further, in several specific poems, for example «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd», Whitman's method is that of a symbolist.

Whitman's most characteristic poem is perhaps «Song of Myself». The «myself» of the title is synonymous with «everyman», and in the poem Whitman identifies himself with all beings of all epochs. He says, «Before I was born... generations guided me...». And again, «I think I could turn and live with the animals, they're so placid and self-contained... Not one is respectable or unhappy over the whole earth. ...They bring me tokens of myself...». He says, «...I know that the spirit of God is the brother of my own, And that all the men ever born are also my brothers, and the women my sisters and lovers...». He develops these two thoughts later, the first when he says, identifying himself — it would seem — with Christ:

Enough! enough! enough!
Some how I have been stunn'd. Stand back!

That I could forget the mockers and insults!
That I could forget the trickling tears and the blows of the bludgeons
[and hammers!
That I could look with a separate look on my own crucifixion and
[bloody crowning!

I remember now,

Corpses rise, gashes heal, fastenings roll from me.

And this comprehensive poet expands the second thought, in a quite different but no less reverent mood, when he says,

I am a free companion, I bivouac by invading watchfires,
I turn the bridegroom out of bed and stay with the bride myself,
I tighten her all night to my thighs and lips.

Rehearsing typical acts of suffering, tragedy, and heroism, he says in one of his most characteristic lines, «I am the man, I suffer'd, I was there». And at the end of «Song of Myself» he says to us, his living readers, «I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love», and in the final line, «I stop somewhere waiting for you».

If in «Song of Myself» Whitman is a symbol of all men, so also do his many poetic journeys combine into a symbol of all living, which is a constant moving, a constant change against the background of eternity and across the flux of time. The titles alone of many of Whitman's poems indicate this sufficiently: «There Was a Child Went Forth», «Once I Pass'd Through a Populous City», «Starting from Paumanok», «Song of the Open Road», and «A Backward Glance o'er Travel'd Roads»; and — to change the road — «Crossing Brooklyn Ferry», «The Ship Starting», «In Cabin'd Ships at Sea», «Passage to India», and even «Song of the Rolling Earth». The best of these journey poems is «Crossing Brooklyn Ferry», which is based upon one of Whitman's favorite pastimes, going to Brooklyn, the city of his birth, by ferryboat to Manhattan, which so teemed with life that it was a microcosm to him. The poem rises from description to symbolism, as Gay Wilson Allen, Whitman's finest critic, suggests in the following discussion:

The poet enjoys so much the experience of crossing on the ferry that he would like it to last forever, and time to stand still ...But he also wants to complete the experience and the cycle, and to join the men and women who shall come after him, both those who shall make the ferry trip (and the allegorical journey) as he is doing, and those who will share the experience esthetically through his poem. Thus the river of time must flow on, and the poet invokes it to flow. The paradox is resolved by the thought that life is always in solution, souls forever crossing and recrossing from mortality to immortality and back again; and esthetically by the work of art itself. The poem is a ferry — as the poet, the «time-binder» is also — shuttling across time, carrying the poet and his reader side by side¹.

«Crossing Brooklyn Ferry» is a splendid poem, but «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd» is even greater. This lament to Abraham Lincoln contains a perfect symbol in the fallen western star for the dead president whom Whitman calls «the sweetest, wisest soul of all my days and lands». In addition, the song of the thrush becomes a gripping symbol of the poet's grieving utterance. Finally, the spring-born lilac is a symbol of the self-renewing qualities of life. These three symbols intertwine through this

¹ Gay Wilson Allen, *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman* (New York: The Macmillan Company, 1955), p. 186.

loveliest of American elegies like poignant melodies in a string quartet¹. The last lines rename the symbols in a fine conclusion:

Lilac and star and bird twined with the chant of my soul,
There in the fragrant pines and the cedars dusk and dim.

In the realm of fictional prose, the two unrivaled masters of a century ago were Nathaniel Hawthorne and Herman Melville. Though fifteen years separated them, they knew each other personally and profoundly respected one another's literary production, which was too gloomy, however, to be widely accepted by a reading public conditioned by idealism and optimism. But time has richly vindicated both of these fiction-writers, one of whose talents is their superb handling of symbols. In fact, the first skillfully modulated symbol in American fiction was the scarlet letter in Hawthorne's *The Scarlet Letter*, 1850, and one of the most challenging symbols in any fiction is the white whale in Melville's *Moby-Dick*, 1851.

Neither of these two tangible, monochromatic objects is merely allegorical, though unimaginative readers often assign the meaning of adultery to the letter and of evil to the whale. Actually, the letter shifts its emblematic values as its unfortunate wearer is educated by the suffering it causes her, and the meaning of the whale — beyond the literal — is so obscure that while most readers agree loosely on it, critics have long disagreed over its ramifications². Further, both letter and whale are closely connected to persons of terribly strong but mixed character. Hester Prynne, who wears the fiery «A» as a branding punishment for her adultery, is so slowly taught by it that a lifetime is needed,

¹ See Matthiessen, *op. cit.*, p. 620.

² Willard Thorp summarizes early critical opinions in *Herman Melville: Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes*, by Willard Thorp (New York et al.: American Book Company, 1938), pp. lxx-lxxiii: Ahab sees the whale as the incarnation of all malicious agencies felt within certain men; D. H. Lawrence calls it the «blood-being of the white race» hunted by the «fanaticism of our white mental consciousness»; Lewis Mumford calls it «the brute energies of existence», but Ahab himself wonders whether man himself has evoked «the whale from nothingness or whether it is a reasoning though enigmatic thing». The reader is also referred to Arvin's splendid comments on symbolism in *Moby-Dick*, in his *Herman Melville*, pp. 170-175: Ahab's lost leg can be taken as a castration motif, the whale is symbolic of the constraining parent, the ship voyage is dream-like, etc.

and the «A» follows her to rest upon her tomb. Captain Ahab is a monomaniac whose goal in life is the slaughter of the whale, which earlier has bitten off his leg and which later will bear him to the depths a corpse. In both symbols color is ambivalent: red is a sign of sin but also of courage and warmth of heart; white stands for innocence but also obscures villainy behind its pale mask. Both symbols are so grounded in material reality that they function dramatically. As Hester wears her badge of shame, its solidity is such that it can afford to radiate symbolic meanings without losing its reality. And as Ahab hunts his whale, Melville can rise from the physical to the metaphysical safe in the knowledge of a secure return. Both authors comment explicitly upon the symbolism of their central objects, Hawthorne briefly throughout the novel at points marking the successive changes in the temperament of the letter's wearer and of its observers' dispositions, and Melville occasionally with grim singleness of purpose, as in the transcendently moving chapter on «The Whiteness of the Whale». Finally, both authors bulwark their central symbols with subsidiary ones: in *The Scarlet Letter* we find the prison, the cemetery, the scaffold, physical transformation echoing the crumbling of inner nature in the villain, and a pattern of minor colors functioning symbolically; and in *Moby-Dick*, numerous battle, royalty, and animal images¹ and a medley of minor symbols — the representatively populated and hence microcosmic ship itself (as well as the symbolically named vessels she encounters), the treacherously serene waste of waters, and the voyage of the one upon the other, and also Ahab's doubloon, Queequeg's coffin lifebuoy, Ishmael's ball of yarn, the various parts of the dismembered whales, and so on and on — in fact, Melville has Ahab say that visible objects are only pasteboard masks² behind which are the realities they signify or obscure.

In the lesser fiction of both Hawthorne and Melville symbols have an important function. One might cite a score of examples, from Faith's pink ribbon in Hawthorne's «Young Goodman Brown» to that symbol of unchanging solidity and Melville's own rigidity, the chimney in his sketch «I and My Chimney»; but let us consider only one human symbol from each man's works. In the

¹ Arvin, *op. cit.*, pp. 160-162.

² Quoted and discussed in Arvin, *op. cit.*, pp. 166-167.

titular hero of « Wakefield », Hawthorne presents a symbol of any man freely taking a whimsical step the consequences of which nullify his freedom. And in the titular hero of « Bartleby », Melville shows us symbolically our dependence upon others and yet our inevitable aloofness from others¹. Both stories are superb, and both are best interpreted symbolically.

Before moving on, I should like to differentiate fundamentally between the symbolism of Hawthorne and that of Melville. Without meaning to suggest that there are serious limitations to the really luminous genius of Hawthorne, I must state that Hawthorne tends to face back toward older, allegorical modes², whereas Melville faces forward toward modern treatments which try to describe more and more areas of consciousness. Hawthorne richly develops his symbols, but they do not expand so well as Melville's, which are like explosions in the dark. Speaking of one such symbol in *Moby-Dick*, Matthiessen rightly comments, as follows:

Melville's prolonged image was so constructed as to encompass a whole extension of consciousness... Melville's perception was reinforced with so much energy that it created a bridge of metaphor that carried us across from one mode of existence to another. It should be remarked in passing that only by discovering such metaphors can the writer suggest the actual complexity of experience; and consequently, the more of them he is able to perceive, the more comprehensive is his grasp of human nature³.

Next, homage should be paid to Emily Dickinson, America's greatest poetess, whose works are richly figurative, with piquant images which like shards of colored glass catch and throw light surprisingly. Certainly her poetry, on love, renunciation, death,

¹ Arvin, *op. cit.*, pp. 242-244.

² It is interesting to note here that Henry James, author of the first extensive study of Hawthorne, has this to say concerning Hawthorne's symbolism in his best novel: « In *The Scarlet Letter* there is a great deal of symbolism; there is, I think, too much. It is overdone at times, and becomes mechanical; it ceases to be impressive, and grazes triviality. The idea of the mystic A which the young minister finds imprinted upon his breast and eating into his flesh, in sympathy with the embroidered badge that Hester is condemned to wear, appears to me to be a case in point. This suggestion should, I think, have been just made and dropped; to insist upon it and return to it, is to exaggerate the weak side of the subject. Hawthorne returns to it constantly, plays with it, and seems charmed by it... »; Henry James, *Hawthorne* (Ithaca, New York: Great Seal Books, A Division of Cornell University Press, 1956), pp. 92-93.

³ Matthiessen, *op. cit.*, p. 284.

and eternity, markedly influenced the American imagistic movement and in addition probably many craftsmen in fiction. But in a survey one cannot pause with much frequency. We cannot even stop to give Henry James the credit due him. Like Taylor, whom he otherwise does not resemble, James enriched his texture with almost untold images. Like Melville, he took symbols and through them focused the most varied thoughts — in his case, usually thoughts on society and the artistic temperament. Further, just as Melville used an object as symbolic of a dozen possible concepts — for example, the white whale — so James took — for instance — the flawed gilt bowl, focal object in his one supremely symbolic novel, *The Golden Bowl*, and made of it the radiant core of shifting meanings. The bowl now symbolizes Prince Amerigo, flawed by adultery but glittering still, now the possibly irreparable marriage of the Prince and Maggie, now the challenging but perhaps imagined problems confronting them which a friend hopes to destroy by smashing the bowl, now other things to other readers¹.

One significant difference between Poe, Whitman, Hawthorne, and Melville on the one hand and Henry James on the other is this: they usually start with a real, tangible object — the house of Usher, the Brooklyn ferry, the scarlet letter, the white whale, and the like — and so develop it that it stands for intangibles, such as insanity, or evil; but James almost always — though the golden bowl is an exception — starts with an imagistic title and develops its implications so richly that image becomes symbol. Thus, to mention three titles, we have *The Sacred Fount*, *The Wings of the Bowl*, and « The Beast in the Jungle ». The symbols contained in these titles stand, respectively, for that source in a person which another can tap for spiritual or physical strength, the Christian virtue of charity, and frightening reality; but in these works there is no real fount, no real dove, and no real beast, whereas we have a real letter, a real whale, etc., in the earlier works. However, in spite of differences which should be mentioned in elaboration of our topic, the one American writer before James whom James most resembles is Hawthorne. The two authors shared the con-

¹ See Marius Bewley, *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers* (London: Chatto and Windus, 1952), pp. 88-95, for a spellbinding analysis of the symbolism implicit in the dramatic action of the great lying scene at Faws in James's *The Golden Bowl*.

viction that without being either didactic or rootless the American novel must concern itself occasionally with both moral and international issues; and Hawthorne gave the American novel the first impetus forward in the direction along which James was next to move it.

James's good friend Henry Adams wrote fiction but is not known for it. In his finest work, his autobiography *The Education of Henry Adams*, we find in a key chapter two opposing symbols by which this most intelligent of American historians dramatizes the tragedy of modern man: these symbols are the Virgin and the dynamo. The unity of thirteenth-century European life and thought is beautifully symbolized in the Virgin Mary, to whom all energies were bent, whereas the loss of social cohesion and the consequent surrender of unity to multiplicity are symbolized by the dynamo, whose force terrified Adams at the Paris International Exposition of 1900. He wrote in his *Education* that

Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the Western world ever felt, and had drawn man's activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done...¹.

And elsewhere in his autobiography, speaking as usual of himself in the third person, he reports that

...to Adams the dynamo became a symbol of infinity. As he grew accustomed to the great gallery of machines, he began to feel the fifty-foot dynamos as a moral force, much as the early Christians felt the Cross².

This juxtaposition of symbols, to suggest the opposition of religious unity and scientific chaos, so soundly presents the dilemma of twentieth-century man that it has been impossible for me to find a better symbolic presentation in more recent writing. Adams displays his belief that modern man, drifting from worship of God and art toward science and industrial mechanics, has capitulated to mechanistic naturalism against which E. A. Robinson, Robert Frost, and Eugene O'Neill — to name the strongest of such writers — are opposed, with greater or lesser confidence.

¹ Henry Adams, *The Education of Henry James* (New York: The Modern Library, 1931), pp. 388-389.

² *Ibid.*, p. 380.

Robinson symbolizes modern man against just such hopeless odds in « *The Man Against the Sky* », in which he begins by describing his stoical hero as

...one who moved and was alone up there
To loom before the chaos and the glare
As if he were the last god going home
Unto his last desire.

In his later, long narrative poems, especially *King Jasper* and those concerning Arthurian subjects, Robinson presents in symbolic or perhaps only allegorical disguises a pervasive criticism of nationalism and capitalism. However, to me these narrative poems are best read as stories, dramatic and movingly told, and it seems a little dreary to read in a letter by Robinson that Lancelot « may be taken as a rather distant symbol of Germany, though the reader will do well not to make too much of this or to carry it too far »¹.

Robert Frost often presents a single man as symbolic of all men, frustrated and rebellious when pent up by a distasteful job or a routine — usually urban — and whole when in harmony with nature. Such a poem as « *Stopping by Woods on a Snowy Evening* » juxtaposes country and city, to the advantage of the former. And « *Two Tramps in Mud Time* » pictures a happily sweating man chopping wood on his own farm and momentarily discomfited by the appearance of two hoboes who want to do for pay what he is having fun doing; Frost makes it clear enough in the final stanza, which I quote here, that the situation symbolizes two opposing ways of life — separating work and pay vs. uniting both:

But yield who wil to their separation [says Frost],
My object in living is to unite
My avocation and my vocation
As my two eyes make one in sight.
Only where love and need are one,
And the work is play for mortal stakes,
Is the deed ever really done
For Heaven and the future's sakes.

¹ Quoted in Ellswort Barnard, *Edwin Arlington Robinson: A Critical Study* (New York: The Macmillan Company, 1952), p. 262.

Meanwhile, more like the pessimistically stoical Robinson than the naturally optimistic Frost was Eugene O'Neill, many of whose plays contain depressing symbolism. For example, the hero of *The Emperor Jones* is a living symbol of materialism grounded on fear, successfully covered during times of comfort but gradually stripped of its protections and finally standing naked and quaking, as totally exposed as though a psychiatrist had peeled off what normally hides the inner reality of all of us. In his vast trilogy *Mourning Becomes Electra*, O'Neill presents a kind of allegory illustrative of Freudian psychology, with Orin displaying an Oedipus complex, Lavinia an Electra complex, and so on. Later, in *Lazarus Laughed* the playwright symbolizes in his Lazarus « the perfect joy of... spiritual release »¹, for Lazarus, having died and returned to life, uniquely knows what lies beyond death and can never suffer fear again.

Meanwhile, the poetic Imagists and their heirs began and flourished, anxious to oppose the staid poets of the unfruitful decade from 1900 to 1910 with fresh figurative writing which derived from the theory and practice of Whitman, Emily Dickinson, the French symbolists², and certain more recent experimental poets such as the versatile Stephen Crane. The weakness of imagistic verse lay in its disconnectedness and lack of rational, narrative, or philosophical patterning. Its values were threefold: it went back to earlier excellent poets and modernized their precepts, it dramatically countered the dreary conventionality of poetry produced just before, and it made French symbolistic techniques available to later, more talented poets such as T. S. Eliot, Hart Crane, and Wallace Stevens.

Hart Crane wrote « The Bridge » to irrigate the sterility of Eliot's « The Waste Land », which poem has of course provided a basic symbol of our epoch. An avid follower of French symbolists, Crane was an unstable personality whose rather small poetic production was stopped by his suicide at the age of thirty-three. Even his best effort, « The Bridge », remained unsatisfactory, especially to himself. Nonetheless, in it he creates some of the most moving symbolism between the early Eliot and the late

¹ Taylor, *op. cit.*, p. 385.

² See Louise Bogan, *Achievement in American Poetry: 1900-1950* (Chicago: Henry Regnery Company, 1951), p. 39; and Taylor, *op. cit.*, pp. 361-364.

Stevens. In « The Bridge », the sea symbolizes unity composed of merged diversities, and so does the city, on a human level; further, water in motion — for example, the majestic Mississippi River — symbolizes the flux of time and the movement of history in time; finally, the bridge is a daring symbol, only partially successful, linking disparate elements in both space and time¹.

It is harder to summarize the contribution of Wallace Stevens, a supremely gifted poet but one terribly difficult for the student of symbolism. Early in life Stevens was preoccupied with French symbolism, in particular that of Mallarmé. Later he seems to have drifted from romantic symbolism to dispassionate realism, though his irony, deceptive diction, and private imagery make such a typical poem as « The Comedian as the Letter C » — for example — only possibly a confession, couched in never-literal language, of that change. Finally, he turned his attention to the function of the poetic imagination, that of focusing reality to a point which can be comprehended²; taken on that basis, « The Man with the Blue Guitar » by Stevens is a trial essay on aesthetics. In it, the man may be said to symbolize the controlling and inventing imagination, the guitar and its sounds any specific art and its materials, the demanding audience any public, and the forthcoming melodies the produced art. Elsewhere Stevens's diction can be annoying in its obvious stress on connotation over denotation; here, however, in « The Man with the Blue Guitar » the annoyance comes because of the enigmatic symbolism behind diction too simple. What can one make, for example, of language so child-like as this:

They said, « You have a blue guitar,
You do not play things as they are ».

The man replied, « Things as they are
Are changed upon the blue guitar »³.

Now I may be wrong, but I submit that, brilliant though many

¹ See Stanley K. Coffman, Jr. « Symbolism in *The Bridge* », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI (March, 1951), 65-77.

² See Edwin Harrison Cady et al., eds., *The Growth of American Literature: A Critical and Historical Survey*, 2 vols. (New York: The American Book Company, 1956), II, 570-571.

³ See Tindall, *op. cit.*, pp. 258-260.

modern American poets have been, they have so stressed private connotation at the expense of old-fashioned denotation that they have lost the wide acceptance necessary to major poetic endeavor. On the other hand, three first-rate American novelists have gained such an acceptance, with little or no sacrifice of those standards so precious to esoteric poets. These three fiction-writers are F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, and William Faulkner.

Fitzgerald's one truly successful sustained piece of fiction is his novel *The Great Gatsby*. In it there are scores of similes and metaphors which suggest the violent dislocation of social strata following World War I. In addition, there is one brilliant symbol of the waste land of that post-war era: it is the ashen wilderness between Gatsby's Long Island suburban area and the city of Manhattan. As Fitzgerald puts it,

This is a valley of ashes — a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens, where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of ash-gray men, who move simply and already crumbling through the powdery air¹.

Over this waste land presides a gigantic pair of eyes looking through enormous spectacles — an oculist's fading billboard advertisement. In their suggestiveness, the ash garden and the unseeing eyes, implying the sterility of modern life, the ever-rising barrier between work and home, our ironic dependence upon science for vision, and the ineffectualness of those who would show us the best way to proceed, combine to form a potent modern literary symbol. Another, though different, symbol in *The Great Gatsby* is Gatsby himself. Self-made, mysteriously crooked, rather gross in much of his acquisitiveness, and yet idealistically keeping his eye on the green light, Gatsby gradually looms as a teasing symbol of America. Lionel Trilling, one of America's most gifted contemporary critics, writes as follows: «It comes to seem more and more plausible that Gatsby, divided between power and dream, is to be thought of as standing for America itself»².

¹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* ([New York]: New Classics, n. d.), p. 27.

² Trilling, *loc. cit.*

If one had to limit himself to a single production by Ernest Hemingway, I think that he could hardly do better than discuss *The Old Man and the Sea* as a movingly symbolic work. Taken above the level of gripping adventure fiction, this classic of our time is seen to present symbolically the spirit of man in noble battle against the forces of nature and, though temporarily successful, ultimately doomed to failure. Yet, in stoical acceptance of particular failure lies a permanent kind of victory. Santiago has a character which is superior to that of Melville's Captain Ahab in almost every way, for he respects his adversary, the giant marlin, a clearer-cut symbol than the enigmatic white whale, and Santiago has the humility of most of the aged — certainly of Hemingway's aged. Santiago's prey is nature, whose substance is captured only to escape through change. The sharks which devour the meat of the slain fish are nature's means of keeping the cycle unbroken; in addition, the sharks stand for any jackel-like personality which profiteers on the forthright conquest by another. And Santiago, bearing his cross-like mast along the beach to his tomb-like shack, where he falls exhausted in a posture resembling that of one crucified, is as surely a modern Christ-figure as are Melville's Billy Budd and the corporal in Faulkner's *A Fable*¹.

To me the finest short story by William Faulkner is «The Bear». In it old Ben, the wise old bear who savagely rules the shrinking wilderness of northern Mississippi in the 1880's, symbolizes wild nature, while the pitiless human forces mustered to hunt out and destroy him are brutal parts of this parable of the continuing fall of man. When the young lad through whose consciousness we know the action sets aside his watch, compass, and gun — symbols of civilization usually perverted to bad ends — Old Ben lets him see him. And in a way, the two become friends. But sadly the boy cannot prevent the others from destroying the bear, as still others cannot be stopped from ravaging the forests generally.

Faulkner more than Hemingway has a grand, epic sweep to his works. Hence it is possible to observe in most of them symbols

¹ Of *A Fable* one reviewer wrote that «the game of the symbolism becomes too much an end in itself»; Horace Reynolds, *Christian Science Monitor*, August 5, 1954, p. 11.

at play which can be seen to combine into the configurations of myth. Thus, the action of *As I Lay Dying* may be interpreted as man's odyssey from home and work to grave; the decaying Sutpen house in *Absalom, Absalom!* is an enormous symbol of the South as Faulkner envisages it¹; and in even so commercial a work as *Sanctuary* we find geographical and social levels epitomized in individual characters, who thus are almost archetypal².

To conclude — great though American poetry has been, with homely objects fused into religious symbols by Taylor, life seen as a journey by Whitman, the break-up of older civilizations symbolized by Robinson in King Arthur's fall, and so on and on, to me American fiction has more to say. And one means of saying it, from the scarlet letter and the white whale to Old Ben the bear and Santiago with his fellow-victor the huge fish, has been the literary symbol. Reviewing the big symbols I have stressed, we find religious devotion yielding to secular and natural idealism, and then pictures of gloom leading to continued doubt, and finally at the present time sadness opposed by courage. In short, examining American literary symbols is a way of surveying the best of American literature.

ROBERT L. GALE

¹ Tindall, *op. cit.*, pp. 164, 264.

² It is notable that Faulkner also makes significant use in his fiction of dreams as symbols of desired acts; see Harry Modean Campbell and Ruel E. Foster, *William Faulkner: A Critical Appraisal* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pp. 42-62.

RIME COUNTERPOINT

Sometimes a rime scheme holds another part-rime scheme — in the winter song in *Love's Labour's Lost*, for instance. The rime words of the first six lines of the first stanza are *wall, nail, hall, pail, foul, owl*. These rime *ababcc* but part-rime *aaaaaa* also, for they have only one final consonant sound though three vowel sounds. They have three kinds of «jingling sound of like endings», as Milton called rime, yet only one kind. They all echo in a way that the counterpart words of the spring song do not: *blue, white, hue, delight, tree, he*. These rime simply *ababcc* without counterpoint. The rime words of the octave of Milton's sonnet «On the Late Massacre in Piedmont» are *bones, cold, old, stones, groans, fold, rolled, moans*. These rime *abbaabba* but part-rime *aaaaaaaa*, for they have only one vowel sound though two final consonant sounds. They all echo in a way that the counterpart words of the sonnet «On His Blindness» do not: *spent, wide, hide, bent, present, chide, denied, prevent*. These rime simply *abbaabba* without counterpoint.

Counterpoint is common by means of consonance, as in Shakespeare's song, or assonance, as in Milton's sonnet. Consonance: Milton, «To the Lord General Cromwell», *cloud, rude, fortitude, ploughed, proud, pursued, imbrued, loud*. E. A. Robinson, «Cre-do», *star, where, air, far, bar, fair, ware, are*. Masfield, «The West Wind», *run, sun, brain, again*. Assonance: Ariel's song, *made ... fade, sea-change, strange*. Bogan, «Putting to Sea», *green, indeed, obscene, seed*. Empson, «This Last Pain», *soul, hole, knows, close*. Dylan Thomas, «In Country Sleep», *wise, shire ... fire, ice, sunrise*. There is a slightly different kind of assonance when one rime consists of a final vowel sound (*me, be*) and another of the same vowel sound plus a consonant sound (*lean, seen*). For example, Hardy, «In Time of 'The Breaking of Nations'», *wight, by, night, die*. Edwin Muir, «The Voyage»,

day, space, way, place. There is another loose kind of counterpoint, neither consonance nor assonance, when one rime consists of one final vowel sound (*me, be*) and another consists of another (*you, do*). For example, « On the Late Massacre », sestet, *they, sow, sway, grow, way, woe.* These rime *ababab* and loosely part-rime *aaaaaa*, for they all echo more nearly than *they, sowed, sway, mowed, way, stowed* would.

Counterpoint is various and complex by means beyond such simple consonance, assonance, or final vowel sounds as above. Part-consonance: Tate, « The Mediterranean », *moved, wave, loved, slave.* These echo as *ruled, wave, fooled, slave* would not. Roy Campbell, « The Serf », *plain torn, rain, corn.* These echo as *paid, torn, raid, corn* would not. Masefield, « Night on the Downland », *lonely, fowl, only, owl.* These echo as *lonely, bird, only, heard* would not. Part-consonance and assonance: Hart Crane, « The Dance », *before, horn, restore, morn.*

Swinburne, Chorus from « Atalanta », *leaven, fell, heaven, hell.* There is only one vowel sound in *fell, hell*, and both the accented and unaccented syllables of *leaven* and *heaven*. The words rime *abab*. But they might be said to part-rime *aaaaaa*, since the vowel sound comes six times. Bridges, « I Heard a Linnet Courting », *courting, the spring, sporting, him sing.* These rime *abab*. But since *spring* and *sing* rime with the unaccented syllables of *courting* and *sporting*, all the words part-rime *aaaa*. They echo as *courting, the fall, sporting, him call* would not. Ransom, « Janet Waking », *Janet, hen, men, upon it.* These rime *abbc*. But *hen* and *men* part-rime by consonance with the accented syllables of *Janet* and *upon it*. « Man Without Sense of Direction », *omen, one, women, sun.* These rime *abcb*. But *one* and *sun* part-rime by consonance with the unaccented syllables of *omen* and *women*. *They* part-rime loosely by part-consonance-near-asonance with the accented syllables. All the words echo more nearly than *omen, four, women, star* would. Shelley, « To a Skylark », *spirit, wert, near it, heart, art. Wert, heart, and art* are forced into part-consonance-near-asonance with both syllables of *spirit* and *near it*. All the words echo as the rime words of the next stanza do not: *higher, springest, fire, wingest, singest.*

Yeats, « Among School Children », *images, those, reveries,*

repose, presences, knows, symbolize, enterprise. These rime *abcdbbee*. They part-rime *abcbabdd*, since the final unaccented syllables of *images* and *presences* rime; also, by final consonance, *aaaaaaaa*. Pound, « E. P. Ode Pour L'Election de Son Sepulchre », *image, grimace, stage, grace; reveries, gaze, mendacities, paraphrase.* These rime *abcb defe*. They part-rime *abab cdcd*, since *stage* and the unaccented syllable of *image* rime; also the unaccented final syllables of *reveries* and *mendacities*. They part-rime *aabc defe* by accented syllables only, *aaaa baba* by assonance, *abab cccc* by final consonance, and, by final part-consonance, *aaaa aaaa*. Hopkins, « The Starlight Night », *vows, boughs, shallows, house, spouse, hallows.* These rime *aabccb*. They part-rime *aaabba* by final consonance and *aaaaaa* by part-consonance-near-asonance. All the words echo as *pledge, hedge, shallows, gate, mate, hallows* would not. These would rime the same. But there would not be the counterpoint there is.

This counterpoint is part of the structure of this sonnet — an extra effect of the sestet after an octave without counterpoint: *skies, air, there, elves'-eyes, lies, flare, scare, prize.* Milton, « On His Deceased Wife », *saint, grave, gave, faint, taint, save, have, restraint; mind, sight, shined, delight, inclined, night.* These rime *abbaabba cdcdcd*. They part-rime by assonance *aaaaaaaa bbbbbb*. The counterpoint enhances the rime in separating octave and sestet. As said, the octave of the sonnet « On the Late Massacre » part-rimes *aaaaaaaa* by assonance; the sestet *aaaaaa* by final vowel sounds. But the whole sonnet part-rimes *aaaaaaaa bababa* by assonance. The vowel sound of the octave (*bones, cold, etc.*) continues in the sestet (*sow, grow, woe*) and links them. The new vowel sound (*they, sway, way*) separates them. Frost, « Acquainted with the Night », *night, rain, light; lain, beat, explain; feet, cry, street; good-bye, height, shy; right, night.* These rime *ababcb cdc dad aa* — terza rima plus couplet. The couplet continues the middle rime of the preceding tercet, which is the initial rime. The poem part-rimes *aba bab aca cac aa* by consonance, *aba bcb cac aaa aa* by assonance, and hence, by consonance and assonance combined, *aba bab aaa aaa aa*. The counterpoint enhances the rime of the last tercet and the couplet in binding the poem. Hardy, « The Oxen », *clock, knees, flock, ease; where, pen, there,*

then; weave, feel, Eve, kneel; coomb, know, gloom, so. These rime *abab cdcd efef ghgh*. They part-rime *abab cccc bbbb efef* by assonance. But they loosely part-rime also *abab cccc bbbb aaaa* by near-asonance — possibly even *abab bbbb bbbb aaaa*. Counterpoint helps balance and bind this poem in any case.

«The Darkling Thrush», *gate, gray, desolate, day*. These rime *abab* and part-rime *aaaa* by assonance — also *aabb* by alliteration, another kind of counterpoint. It is in some of the examples above and makes them part-rime another way: *ploughed, proud, pursued; far ... fair; stones, groans ... sow, sway, grow, way, woe; only, owl; the spring, sporting; one, omen; shallows, house, spouse, hallows; etc.* Housman, «With Rue My Heart Is Laden», *laden, had, maiden, lad; leaping, laid, sleeping, fade*. These rime *abab cdcd* and part-rime *abab caca* by accented syllables, *aaaa baba* by consonance of accented syllables, and *abca aade* by alliteration. Partly by alliteration the words echo as *weighted, had, mated, lad; flying, sleep, dying, keep* would not. Manuscript poem, *cigarette, step, lap, cat; kind, light, blot, beyond*. These part-rime *abba cddc* by consonance, *aabb ccdd* by assonance, and *aabc cbdd* by alliteration. But they do not rime. Rime counterpoint without rime is common in modern poetry. I have not touched counterpoint between rime words and words in lines («...many a rose-lipt maiden», «...Babylonian woe») or between end-words in blank verse or the onomatopoeia and other suggestive power of counterpoint. Likely Milton's *bones-cold* vowel sound enhances the mood of the sonnet. Does his *way-woe* imitate the Greek woe inscribed on the sanguine flower? Rime counterpoint seems almost unlimited. No matter how many kinds and effects one has found, there is the probability he will find others.

EDWIN S. MILLER

RITMI VECCHI E NUOVI NELLA POESIA INGLESE MODERNA¹

Nel saggio «*The Tradition*» (1913), Ezra Pound dice che le nostre grandi tradizioni liriche risalgono ai poeti melici, dai quali scaturì tutta la poesia dell'antichità, e ai poeti provenzali, da cui nacque la poesia moderna. E mentre Chaucer poneva fine alla poesia allitterativa anglosassone, l'influsso del Rinascimento faceva convergere gli interessi dei poeti elisabettiani sullo studio dei classici greco-latini².

Quest'affermazione può essere confermata dal fatto che proprio lo studio dei classici sospinse Edmund Spenser a concepire, attraverso l'incontro col genere pastorale di Teocrito e di Virgilio il primo «*long poem*» moderno, unitario nella concezione, ma diviso in dodici egloghe, in cui trovano posto ben tredici forme metriche diverse; esso è quindi basato su un criterio assolutamente nuovo, per cui la struttura metrica varia col variare degli argomenti (l'amore, la vecchiaia, i fermenti della natura, i motivi della vecchia favolistica, la virtù, la religione, la poesia, la vita umana, ecc.). Il nostro saggio mira a dimostrare come l'evoluzione ritmica nella poesia inglese moderna e in modo speciale in *The Waste Land* di T. S. Eliot, nei *Cantos* di Ezra Pound, e in *For the Time Being* di W. H. Auden, sia basata sulla tradizione poetica degli ultimi secoli; come queste opere non siano che la fase conclusiva del graduale evolversi delle forme metriche e della prosa ritmica, scaturite dall'insofferenza di alcuni tra i maggiori poeti per le forme convenzionali troppo rigide e insufficienti a rendere i grandi temi della vita moderna, nonché tutti gli stadi del sentire e del fantasticare; e come dalle vecchie forme siano germinati nuovi metri, nuovi elementi ispirativi su temi fundamentalmente

¹ In questo articolo mi occupo solo del «*long poem*» moderno.

² Cfr. Ezra Pound, «*The Tradition*» in *Literary Essays*, Faber & Faber, London 1954, p. 91.

antichi, e nuove forme (almeno in apparenza) nell'uso dei simboli e delle immagini, risultanti dalle ricerche tecniche appropriate alle esigenze del linguaggio poetico e al contenuto delle composizioni nel clima di un'ardente aspirazione a più soddisfacenti mezzi d'espressione.

Riteniamo che l'evoluzione sia cominciata con il rinascimentale poeta Edmund Spenser perché nulla egli ha trascurato nel suo fervore sperimentale: non la sestina di pentametri giambici, non i distici ottonari, le terzine, le quartine, l'ottava rima, il metro della ballata, e neppure la complessa struttura della sestina lirica, che fu poi oggetto di studio sia da parte di Pound che di Auden. Lo *Shepherds Calender* (1579) rappresenta inoltre il punto d'incontro della poesia accentuativa con molti elementi della poesia allitterativa, rivelando la possibilità — già affacciata nel medioevo — della coesistenza di due sistemi diversi, che intrecciandosi e fondendosi, accentuano il ritmo melodico del verso, a vantaggio della perspicuità dell'immagine, come si vede nel verso seguente, dove la *w* concorre ad accentuare la sensazione di una natura vasta e deserta:

Thou barrein ground, whome winters wrath hath wasted¹.
(« January », v. 19)

Inoltre, le parole continuamente ricorrenti, i termini dialettali, i nomi composti, che Spenser aveva trovato nella poesia allitterata del medioevo, i tagli apportati alle parole per esigenze metriche, l'uso degli affissi, che conferisce sfumature di significato nuovo a temi vecchi (*ashy, pearly, balmy, snowy, calmý*, ecc.), i termini onomatopeici, l'uso della sillaba finale soprannumeraria non accentata (che tanto piacque allo Shakespeare da introdurla nei drammi della sua maturità, e ai poeti moderni che ne fanno frequente uso); il ricorrere dell'anapesto (x x /) in « April » e « May » e altrove, la rima che dovette preoccuparlo non poco quando, iniziati i suoi esperimenti con l'ottava rima (« June »), si rese conto dell'abbondanza delle vocali finali italiane, che non trovano corrispondenza in inglese, ma che pure riuscì a rendere, almeno in parte, ricorrendo ad alterazioni strutturali delle sillabe, e all'uso del suffisso *-ing* (che ritroviamo nei moderni):

¹ E. Spenser, *The Shepherdes Calender*: « Sterile suolo reso desolato dalla furia dell'inverno ».

I cast to go a shooting
For birds in bushes tooting
(« March », vv. 63 e 66)

A bandage hides the place where each is living
The treatment that the instrumens are giving¹.
(Auden, *Sonnet XVII*, vv. 2-3);

infine l'assonanza, le ripetizioni, l'introduzione nella parte centrale (« August ») di una sestina lirica in tutto simile a quella petrarchesca, la bellissima elegia per la morte della fanciulla Dido (« November »), i dialoghi tra i pastori, i vari raggruppamenti strofici, e tutti gli accorgimenti di carattere linguistico, come l'uso degli arcaismi, dei nomi classici, degli aggettivi composti (*rosy-mouthed steed, sea-shouldring whales*, ecc.), dei vocaboli esclusivamente poetici (*damozel, steed*) e le equivalenze di trochei e anapesti nei versi a cadenza giambica: tutto questo, insieme alla ricchezza di immagini germinate da un'inventiva e fantasia prodigiose fanno del verso spenseriano « *the perfection of melting harmony, dissolving the soul in pleasure* »² e il modello della moderna poesia lunga. Quanto la versificazione di Spenser sia stata studiata e quanto i maggiori poeti abbiano imparato da lui, solo un preciso studio comparativo ci potrà dire.

Tra i più audaci versificatori inglesi dopo Spenser troviamo John Dryden (1631-1700), il quale variava la monotonia dei suoi distici eroici e del poemetto satirico *Absalom and Achitophel* in particolare, con l'introduzione di anapesti, trochei, *triplets*, *alexandrini* e del « *fourteener* », dando così scioltezza e mutevolezza alle cadenze delle sue composizioni. Il suo apporto alla variazione del « *blank verse* » è veramente notevole, se consideriamo che è ottenuta con una felice e originale distribuzione degli accenti e delle cesure, più consoni alla lingua parlata, e con quell'armoniosa corrispondenza dei vocaboli, che lo rese tanto caro a T. S. Eliot (e questi, come vedremo, modellerà il « *blank verse* » di *The Waste Land* (II « *A Game of Chess* ») sui ritmi di Dryden).

¹ W. H. Auden, *The Collected Poetry*, Random House, New York 1945, p. 328.

² W. Hazlitt, « *Lecture on Chaucer and Spenser* » in *The Complete Works*, Dent, London 1930, vol. V, pp. 43-44.

Poi il distico eroico dominò incontrastato per varie generazioni, finché, dopo il trionfo di Pope, non si ravviverà intensamente lo studio delle forme metriche, e Blake non spazierà in più liberi ritmi per adeguarli alle fantastiche sfere delle sue profezie. Nei poemetti profetici Blake (1757-1827) è il primo poeta a usare la prosa ritmica (*Marriage of Heaven and Hell*, che tanto piacerà a Whitman) o i metri semi-ritmici dei versi ossianici, o ancora quelli irregolari lunghissimi di *Europe*; oppure i versi più brevi, e senza rima di *Ahania*, di cui diamo un breve saggio:

The / la-menting / voice of Aha-
 nia
 Wee-
 ping upon the void
 And round the Tree of Fu-
 zon:
 Dis-
 tant in soli-tary night
 Her voice was heard, but no form
 Had she; but her tears from clouds
 Eter-nal fell round the Tree¹.

(Da *Ahania*, cap. V, vv. 1-7)

Qui tuttavia si trovano tre o quattro accenti per verso e un numero variabile di sillabe non accentate. Blake riportò in uso il «fourteener» a cadenza prevalentemente giambica con variazioni e con qualche sillaba soprannumeraria:

Awake! Awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand!
 I am in you and you in me, mutual in love divine:
 Fibres of love from man to man thro' Albion's pleasant land.
 In all the dark Atlantic vale down from the hills of Surrey
 A black water accumulates; return Albion! return!²

(*Jerusalem*, cap. I)

¹ W. Blake, *Ahania*: «La lamentosa voce di Ahania piangente sul vuoto e intorno all'albero di Fuzon: lontana nella solitaria notte la sua voce fu udita, ma forma non aveva; ma le sue lacrime dalle nubi eterne cadevano attorno all'Albero».

² *Ib.*, *Jerusalem*: «Destati, destati o dormiente della terra delle ombre, svegliati! spanditi! Io sono in te e tu in me, mutui nell'amor divino. Fibre

Tra i lirici romantici, Wordsworth elaborò sempre diligentemente ogni verso, pur dando «*the charm of novelty to things of every day*»¹, mentre Coleridge (1772-1834) sostenne la necessità che ogni poesia fosse composta nell'appropriata forma metrica, perché il metro è l'indispensabile ingrediente che serve a differenziare la poesia dalla prosa². Eppure fu proprio Coleridge, che con la poesia lunga *Christabel* (1816) ci presenta una composizione basata su un nuovo principio, per cui — come egli dice nella prefazione — il numero degli accenti non corrisponde proporzionalmente a quello delle sillabe. Sebbene queste possano variare da sette a dodici in ogni verso, gli accenti vi si trovano solo in numero di quattro. La variabilità del numero delle sillabe non è introdotta a caso, bensì per indicare il mutevole gioco delle immagini e dello stato d'animo³.

È evidente che Coleridge apre così la via allo «*sprung rhythm*» di G. M. Hopkins. Per renderci conto delle innovazioni apportate da Coleridge diamo uno sguardo ai versi iniziali del suo poemetto, che danno subito, non solo in virtù del linguaggio ma anche per disposizione degli accenti, la sensazione dell'atmosfera soprannaturale:

'Tis the middle of night by the castle clock,
 And the owls have awakened the crowing cock;
 Tu — whit! — Tu — whoo!

d'amore congiungono un uomo all'altro nel bel paese d'Albione. In tutta la nera valle dell'Atlantico, giù per i colli del Surrey nera acqua s'accumula; ritorna Albione! Ritorna».

¹ Cfr. W. Wordsworth, *Lyrical Ballads*, Preface.

² S. T. Coleridge, «*Origin and Elements of Metre*» in *Biografia Letteraria*, Dent, London 1939, p. 198 sgg.: «...metre resembles yeast, worthless or disagreeable by itself, but giving vivacity and spirit to the liquor with which it is proportionally combined... I write in metre, because I am about to use a language different from that of prose».

³ S. T. Coleridge, *The Complete Poetical Works*, a cura di E. H. Coleridge, Oxford 1957, p. 215 del I vol.: «...the metre of *Christabel* is not, properly speaking, irregular, though it may seem so from its being founded on a new principle: namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accents will be found to be only four. Nevertheless, this occasional variation in number of syllables is not introduced wantonly or for the mere ends of convenience, but in correspondence with some transition in the nature of the imagery or passion».

And hark, again! the crowing cock,
How drowsily it crew¹.

(*Christabel*, vv. 1-5)

La cadenza giambica è alterata da anapesti e questo variare di ritmi ascendenti procura un effetto ignoto alla poesia precedente, e rappresenta un anticipo di quello che la poesia moderna saprà darci come gioco di sensazioni e di immagini contenute nel giro di pochi versi.

In Coleridge troviamo anche numerosi esperimenti in metri quantitativi e la rivalutazione dell'esametro, scaturita dallo studio di Klopstock e di Goethe, di cui Coleridge tradusse in esametri inglesi il *Mahomet*. Ai giorni nostri il tentativo fu ripreso da R. Bridges, che sullo studio diretto dei classici, ha tradotto in esametri parte del VI libro dell'*Eneide* («Ibant obscuro») nonché la lunga poesia didascalica *The Testament of Beauty* (1930), in cui, per adattare le sillabe alla cadenza dattilica dell'esametro, il poeta ricorre all'abolizione dell'*e* finale nei verbi e delle doppie consonanti finali (*wil* anziché *will*), all'eliminazione di consonanti mute (*wold* per *world*, *woud* per *would*), al raddoppiamento di consonanti (*thatt* anziché *that*), e all'eliminazione delle vocali (*creativ* per *creative*, ecc.). Pur riconoscendo le difficoltà di applicazione della metrica quantitativa alla poesia inglese, Bridges ritiene che i moderni suoi esperimenti possano aprire la via a ritmi delicati e ancora del tutto sconosciuti alla letteratura della sua patria². Il suo atteggiamento è in netto contrasto con quello di Saintsbury, il quale nega che l'esametro classico convenga alla poesia inglese³.

Con Shelley si fa un altro passo avanti nell'evoluzione ritmica. Egli sostiene nel saggio *A Defence of Poetry* che non è necessario scrivere in versi (Platone e Bacone — afferma — sono poeti altrettanto grandi quanto Dante, Shakespeare e Milton), ma riconosce alla metrica la forza della tradizione e a ogni grande artista il diritto di innovare⁴. Anzi a tale proposito, Shelley rivela una

¹ S. T. Coleridge, *Christabel*: «È mezzanotte all'orologio del castello, i gufi han destato il chicchiriare del gallo: Tu - uit - Tu - uu! Ascolta, ancora! Il canto del gallo. Come torpido è il suo canto!»

² Cfr. R. Bridges, *Poetical Works*, Oxford 1953, p. 408.

³ Cfr. G. Saintsbury, *History of English Prosody*, Oxford 1923, vol. III, p. 435.

⁴ P. B. Shelley, «*A Defence of Poetry*» in *The Prelude to Poetry* a

audacia e una originalità che difficilmente s'incontrerebbero in altri poeti inglesi. Le sue più caratteristiche licenze metriche sono l'inversione dell'accento in qualsiasi parte del verso, anche nel secondo piede, che di solito è regolare:

And wild, / roses / i/vy ser/pentine

l'uso dell'allitterazione, con preferenza per l'*l* (b, p, g, s), che talvolta conferisce al contesto un'eccessiva dolcezza:

Oh, thou bright wine whose purple splendour leaps
And bubbles gaily in this golden bowl¹.

(*Prometheus Unbound*),

nonché la rima rilassata, per cui *ruin* rima con *pursuing*, *now* con *also*, *empire* con *fire*, che furono esempi più che validi per i lirici moderni; e l'uso dell'anapesto e del trocheo, di cui così spesso oggidì si è servito Eliot nelle sue poesie:

Life of/ life thy/ lips en/kindle:
With their / love the / breath be/tween them/

(*Prometheus Unbound*)

Shelley, pur senza troppo curare la simmetria dei suoi versi, dimostra di possedere la più profonda conoscenza delle norme metriche, di applicarle nel modo più felice, più vario, più nuovo, con sicurissimo intuito poetico, tradotto, nei momenti più delicati, in radiose visioni che, con termine caro a Joyce, potremmo chiamare la sua Epifania.

Le ricerche di una tecnica più appropriata alle esigenze del linguaggio poetico continuano incessanti, e nel periodo che intercorre tra Shelley e i contemporanei Robert Browning desta il nostro maggiore interesse non solo per i suoi esperimenti metrici, ma anche per la significativa contenenza dei suoi «*long poems*».

cura di E. Rhys, Dent, London, p. 213: «...every great poet must inevitably innovate upon the example of his predecessors in the exact structure of his peculiar versification».

¹ P. B. Shelley, *Prometheus Unbound*: «O vino scintillante, il cui puro splendore salta e spumeggia gaio in questa coppa d'oro!»

Attrasse perciò l'attenzione di Ezra Pound e di T. S. Eliot, i quali hanno utilizzato, nelle loro poesie lunghe, la sua tecnica del monologo interiore, così abilmente sperimentato in *Sordello*, in *Pippa Passes* e in *The Ring and the Book*. Browning fonda la sua poesia su un contenuto storico, la cui ricerca gli costò anni di viaggi e di lavoro. E poiché anche la storia rappresentata in forma poetica è sempre il risultato di una elaborazione mentale intensissima, ed ha perciò, in fondo, qualcosa di artificioso, il *Sordello* fu definito « *the least comprehensible poem written in the English language — at least before 1920 — a colossal derelict upon the sea of literature* »¹. È infatti un miscuglio stupefacente di lirica, psicologia, amore, romanzo, filantropia, filosofia, fantasia e storia, congiunti sullo stesso piano, nell'intento di dar contingenza reale all'evoluzione di un'anima, con uno studio che tanto attirò i maggiori poeti del nostro secolo da spingerli a imitarlo.

Pippa Passes (1841) diviso anch'esso, come *Sordello*, in sei parti secondo la convenzione inaugurata da Walter Scott, è composto in « *blank verse* » con un'alternarsi di numerose altre forme metriche e della prosa. Uno sguardo a tale varietà ritmica ci darà una visione più precisa del debito dei poeti contemporanei verso Browning, che può considerarsi loro precursore sia nella scelta dei soggetti, sia nelle strutture ritmiche, che lasciavano intravedere la possibilità che alla irregolarità degli accenti potesse corrispondere una approssimativa regolarità nella ricorrenza del numero delle sillabe. Ezra Pound ha parlato infatti in un suo saggio di versi alliterativi, accentuativi, sillabici, e quantitativi².

Ecco il passo iniziale di *Pippa Passes*:

	N° di accenti	N° di sillabe
Day!	1	1
Faster and more fast,	3	5
O'er night's brim, day boils at last;	5	7
Boils, pure gold, o'er the cloud-cup's brim	6	8
Where spurting and suppress it lay —	3	8

¹ William Clyde DeVane, *A Browning Handbook*, New York 1955 (2^a ediz.), p. 84.

² Cfr. Ezra Pound, *Literary Essays*. Faber and Faber, London 1954, p. 93.

For not a froth-flake touched the rim	4	8
Of yonder gap in the solid gray	4	9
Of the eastern cloud, an hour away;	4	9
But forth one wavelet, then another, curled,	5	10
Till the whole sunrise, not to be suppress,	5	10
Rose, reddened, and its seething breast	4	8
Flickered in bounds, grew gold, then overflowed the world ¹ .	7	10

Gli accenti sono tutti raggruppati o distanziati da un numero variabile di sillabe deboli. L'andamento è essenzialmente giambico, ma la sostituzione di trochei e anapesti (vv. 4, 7, 8, 10, 11) è così intensa che facciamo fatica a stabilire il ritmo fondamentale, chiaramente deducibile solo dai versi 8 e 12, che mostrano una sequenza ininterrotta di tre giambi alla loro chiusa. La lunghezza dei versi varia anch'essa in proporzione all'immagine pittorica sempre più vasta nel dilagare dei colori dell'aurora, culminante nell'oro dell'astro che inonda del suo raggio tutta la terra. Il ritmo è dunque perfettamente intonato all'ampio battito della descrizione, e conserva nella sua sorprendente irregolarità esteriore una intrinseca regolarità ed armonia di proporzioni, al punto che in una certa serie di versi il numero degli accenti corrisponde al doppio numero delle sillabe atone. Il distico iniziale è seguito da versi a rime alternate e l'ultimo gruppo è una quartina. D'ora in poi nulla dovrà più meravigliarci essendo il poeta riuscito a rendere con assoluta libertà di ritmi (basati su una conoscenza perfetta dei metri) l'immagine radiosa dell'alba in movimento.

Browning rappresenta anche un precedente notevole nell'uso della prosa in un « *long poem* », confermando così l'affermazione shelleyiana sulla possibilità di esprimersi poeticamente in prosa, anziché in versi, con altrettanta efficacia. Del resto anche Blake cercò di stendere i suoi versi in una forma assai vicina alla prosa,

¹ Robert Browning, *Pippa Passes*: « Il giorno! Sempre più veloce, sull'orlo della notte, il giorno irrompe infine; irrompe, oro puro, dall'orlo della coppa di nubi, dove fluido e compresso ei giaceva — mentre non un fiocco di spuma toccava ancora il bordo aperto nel grigio massiccio della nube a levante un'ora fa; ma poi avanzò ricciuta una nuvoletta dopo l'altra, e tutto il sole sorse, non più represso, rosseggiante, e il disco ardente si svincolò dai legami, divenne oro, e inondò il mondo ».

e Coleridge nel *Christabel* sperimentò metri che rivelano l'insofferenza per le forme convenzionali troppo rigide e insufficienti a rendere nuove esperienze ispirative e stati d'animo particolarmente delicati.

In questo diffuso clima di aspirazione a più efficienti mezzi d'espressione, Gerard Manly Hopkins (1844-89), allievo di Pater, e studioso dei Pre-Raffaeliti e di Ruskin (ma anche di Shakespeare e di Donne, di Browning e dei poeti francesi), si impegna in ricerche sistematiche del linguaggio prosodico. Sebbene i suoi versi siano stati conosciuti solo nel 1918, quando furono pubblicati dall'amico Robert Bridges, essi circolarono già molto prima tra gli iniziati.

Hopkins fu così innovatore del linguaggio ritmico più di ogni altro suo contemporaneo. Il suo stile è eteroclitico, involuto, spesso oscuro, pieno di licenze grammaticali, di allitterazioni e di vocalismi, di rime interne (il « *cynghanedd* » della poesia gallese), di assonanze e di termini onomatopeici. L'eccessiva densità della espressione, la profonda fusione del pensiero e del sentimento, l'incontro del sensualismo con l'ascetismo, la desolazione, l'amarrezza e l'abbandono spirituale dei suoi ultimi anni, il suo dolore cosmico (« *Weltschmerz* »), sono la manifestazione più sconcertante dello scisma dell'anima nell'ansia dell'uomo moderno. Stimolato dalla teoria di T. Gautier dell'arte per l'arte, Hopkins intuì la possibilità di creare un nuovo genere di poesia. Audace nella scelta delle parole e nella costruzione delle frasi, egli usa in modo accentuato il linguaggio parlato, reso tuttavia difforme da arcaismi ed espressioni dialettali, da vocaboli composti, fusi e concatenati da trattini, o dalla posizione degli aggettivi nella frase, per creare, secondo la teoria dell'« *inscape* », l'immagine con tutte le caratteristiche dell'oggetto condensato in un solo punto centrale, che riesca a dare al lettore la sensazione più piena dell'intensità (« *instress* ») della visione poetica. Ne diamo un esempio:

The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled
Miracle in-Mary-of flame,
Mid-numbered He in three of the thunder-throne!¹

(da *The Wreck of the Deutschland*,
parte della stanza 34).

¹ G. M. Hopkins, *Deutschland*: « Egli, secondo per numero tra i tre sul trono tonante, miracolo di fuoco in Maria, sceso dal cielo, carne del cuore, virginalmente chiuso ».

Nella breve introduzione alle sue poesie, Hopkins spiega i termini metrici su cui basa le sue composizioni¹ e, a parte la distinzione fondamentale in *falling* (/ x, / x x, / x x x) e *rising rhythms* (x /, x x /, x x x /), quando i piedi dattilici e trocaici siano misti, parla di *Logaoedic Rhythm*, di cui ecco un esempio:

x x / x | / x x | / x | / x
When a sister, born for each strong month-brother,

(da *Ad Mariam*, v. 1).

I « *reversed feet* » poi, atti a variare la monotonia del ritmo (e usati fin dai tempi di Chaucer) consistono nel porre una sillaba accentata al posto di una sillaba che per normale successione metrica dovrebbe essere debole. Se questa sostituzione si mantiene più o meno frequente in due piedi di una serie di versi, e magari coinvolge anche il secondo piede, per norma sempre regolare, allora si crea un ritmo parallelo a quello fondamentale della composizione, che Hopkins chiamò *contrappunto*. Lo aveva scoperto nel *Samson Agonistes* di Milton che, come lui, era tanto amante della musica. Es.:

/ x / x x / x / x /
Generations have trod, have trod, have trod,

(da *God's Grandeur*, v. 5).

Quando sia particolarmente difficile sceverare il ritmo fondamentale di una composizione poetica — che in tal caso potrà presentarsi con piedi di tipi diversi: giambici, trocaici, dattilici e peoni — si ha lo « *sprung rhythm* ». In siffatti versi risultanti da un incontro così complesso, le sillabe possono susseguirsi in una serrata successione di accenti, o esser divise da un numero variabile di altre sillabe prive di accento, come si vede dal verso seguente a cadenza regolare di cinque accenti, ma con quattro delle tredici sillabe raccolte e unificate nel segno dello « *sprung* » (—):

/ / / / /
Woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing —

(da *No worst*, v. 6).

Le « licenze » dello « *sprung rhythm* » sono i « *hangers o outri-*

¹ Cfr. G. M. Hopkins, *Poems*, a cura di W. H. Gardner, Oxford University Press, London 1956 (3ª edizione), pp. 5-10.



ders », cioè una o due sillabe soprannumerarie non accentate, aggiunte a una sillaba fortemente accentata, e che non fanno parte del piede e non vanno contate nella scansione. Nel verso seguente, a sei accenti, si trovano lo « *sprung* » e l' « *outriding rhythm* »:

Felix Randal the farrier, O he is dead then? my duty all ended,¹
(da *Felix Randal*, v. 1).

Il poeta spiega poi che cos'è l' « *overrove* », che si ha quando non solo il senso della frase e il suo suono continuano nel verso seguente ma anche parte del piede finale passa nel verso successivo, in modo da rendere necessaria la lettura ininterrotta e legata di un certo gruppo di versi o di un'intera strofa:

Nothing else is like it, no, not all so strains
Us: fresh youth fretted in a bloomfall all portending
That sweet's sweeter ending;²

(da *The Bugler's First Communion*, vv. 29-31).

La nuova poetica strutturale di Hopkins si fonda, pertanto, su un ritmo solo nominale o misto, e corrisponde, secondo quanto egli dice, alla cadenza della prosa, della lingua parlata, della musica. Essa crea tuttavia un effetto melodico nuovo, che è meglio percettibile quando i versi sono letti ad alta voce, come del resto il poeta consigliava di fare perché si percepisse in pieno la loro melodia, e l'intensità e varietà delle immagini³.

Il conflitto tra poesia e prosa si accentua con Hopkins e convalida la tesi dell'americano Whitman, il quale molto prima aveva gridato che era tempo « *to break down the barrier of form between prose and poetry* »⁴. Whitman ammetteva il valore dei metri quando servivano a tramandare la « *folk-poetry* » prima dell'invenzione della stampa, ma ora le forme metriche dovrebbero essere ristrette al regno inferiore del « *perciutage and the comic* ». La più

¹ Ib. pag. 237.

² Ib. « *The Bugler's First Communion* »: Null'altro gli assomiglia, no, non tutto ci affatica così: fresco, giovane, cesellato in una giovinezza che presagisce la mèta più dolce di ogni dolcezza ».

³ Cfr. *The Letters of G. M. Hopkins to Robert Bridges*, Oxford University Press, London (1935), 1955, pp. 45, 46, 66, 79.

⁴ Cfr. F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, Oxford University Press, New York 1957 (6ª ristampa), p. 580.

alta poesia non dovrebbe più essere espressa nella lingua inglese « *in arbitrary and rhyming metre* ». I grandi temi della vita moderna, le esperienze umane sempre più vaste nel campo scientifico e tecnico non rientrano più nelle poche forme ritmiche tramandate dalla tradizione.

E così Hopkins giunse alla conclusione che la poesia inglese, prima dell'influsso classico, si fondasse sugli « *speech stresses* », e su un numero variabile di sillabe non accentate in mezzo a loro; e vide che il ritmo di Whitman nella sua ultima « *decomposition into common prose* » si avvicinava molto all'elaborazione ritmica a cui egli stesso era giunto¹. Certo egli era ben consapevole dell'importanza formale della sua opera, perché ogni volta che Bridges gli muoveva delle obiezioni, replicava che stava preparando il terreno per un nuovo stile. E invero l'acuta precisione di disegno in Hopkins (l' « *inscape* ») è in netto contrasto sia alla profusione verbale di Whitman, sia — guardando ai più moderni — al convenzionale decoro dell'arte di Bridges, o alla fertilità simbolica di Yeats, ove la lingua, intessuta di tutta la ricchezza della tradizione poetica, va sempre più elevandosi a un'altissima intonazione densa di significato.

Se dunque con Whitman e con Hopkins siamo su un sentiero che conduce alla prosa e la loro tecnica è avallata da Edmund Wilson, il quale parla della « *dying technique* » del verso e della necessità di un altro mezzo d'espressione più flessibile e adeguato al più libero, vasto e divino cielo della prosa², Richards in netto contrasto con questa tesi, sostiene la necessità del « *metre for the most delicate utterances* ». Questo contrasto di opinioni ci induce a prendere brevemente in esame alcuni aspetti delle poetiche dei maggiori lirici del nostro secolo, nei quali culmina e si conclude l'attività sperimentale nelle costruzioni ritmiche, iniziata parecchi secoli addietro e portata alle estreme possibilità di espressione.

La necessità della chiarezza e della precisione, a cui accenna Hopkins, fu sentita dal gruppo degli imagisti, che sostennero che la nuova poesia fosse « *cheerful, dry, and sophisticated* ». Una poesia siffatta richiedeva economia di termini e la massima con-

¹ Ib. p. 586.

² Ib. p. 587.

centrazione per ottenere l'intensità dell'immagine in contrapposizione alla profusa tendenza espressiva di Browning e di Swinburne. Il manifesto degli imagisti non fu dunque che la conseguenza naturale di un processo in atto da tempo, che condusse a un più deciso ripudio delle forme metriche convenzionali. Non sarebbe tuttavia giusto dire che vi influissero solo i « *free verse* » dei *Leaves of Grass* (1855) di Whitman o i ritmi di Hopkins: gli esemplari di Baudelaire e dei simbolisti francesi (che avevano ripudiato il tradizionale alessandrino), lo studio approfondito del « *blank verse* » dei drammaturghi giacobini e dello stesso Shakespeare furono elementi determinanti. Ezra Pound, inoltre, s'immerse nello studio della letteratura anglosassone, e con la traduzione di *The Seafarer* e con l'uso dell'allitterazione in alcuni suoi *Cantos*, diede l'avvio al rifiorire di quella forma anche nella poesia di Auden.

Pound sentì una profonda nostalgia per il mondo medioevale, e fu sempre animato da un'ansia ardente di penetrare la poesia delle passate generazioni, il che lo indusse a studiare le ballate provenzali, il latino Properzio, Dante, la tecnica cinese, i documenti storici del passato. Il risultato fu la formulazione dei *Cantos* (oggi arrivati a 98), in cui ci vengono presentati raggruppamenti strofici difforni dalla tradizione, con una lunghezza variabile di versi nello stesso brano poetico, resi così più aderenti alla varietà degli argomenti e dell'intonazione. Nei *Cantos* troviamo anche brani di prosa ritmica (in cui sono stesi i diari), adattamenti dell'esametro dattilico e del tetrametro giambico, frammenti composti in linguaggio arcaico (con cui sono formulate epistole e decreti inseritivi su modello di Browning, il quale costruì alcune sue opere su rigorosi documenti storici), o secondo l'ideogramma cinese, cui si aggiungono versi e frasi presi da altre lingue, moderne o classiche, nonché formule familiari, contrapposte a bellissimi tratti lirici: il tutto fuso in un caleidoscopio di forme che cercano di rispondere alle nuove e mutevoli esigenze dell'espressione.

La lettura di qualche brano ci darà immediata la sensazione delle vaste risorse tecniche — quali il gioco delle vocali, dell'allitterazione, dell'assonanza — con cui il poeta ottiene effetti sonori eccezionali, pur senza usare la rima, che la nuova poesia intende eliminare o far rientrare nel tessuto armonico soltanto sporadicamente. Il gioco ritmico è così libero che a stento si riesce a sta-

bilire quale sia il metro fondamentale, rintracciabile all'inizio e alla fine di vari versi. Nel saggio su Arnold Dolmetsch¹ Pound dice: « *Poetry is a composition of words set to music... Poetry must be read as music and not as oratory* »; ed è invero questo il concetto su cui si fonda la sua versificazione: ottenere effetti musicali in poesia. Così leggiamo questo brano poetico:

And the rose grown while I slept,
 And the strings shaken with music,
 Capriped, the loose twigs under foot;
 We here on the hill, with the olives
 Where a man might carry his oar up,
 And the boat there in the inlet;
 As we had lain there in the autumn
 Under the arras, or wall painted below like arras,
 And above with a garden of rose-trees,
 Sound coming up from the cross-street;
 As we had stood there,
 Watching road from the window,
 Fa Han and I at the window,
 And her head bound with gold cords.
 Cloud over mountain; hill-gap, in mist, like a sea coast².

(da *Canto XXIII*)

In vari versi si alterna una sillaba finale accentata con una non accentata (« *feminine ending* »), che interrompe l'andatura ascen-

¹ Ezra Pound, « *Vers Libre and Arnold Dolmetsch* » in *Literary Essays*, Faber & Faber, London 1954, p. 437.

² Ezra Pound, *Cantos*, XXIII: « E la rosa cresce mentre dormo, e le corde son toccate dalla musica, Capripede, i rami son sparsi sotto il piede; noi siamo qui sulla collina, con gli ulivi, dove si potrebbe portare il remo, e la barca è laggiù nell'insenatura; lì avevamo riposato nell'autunno sotto l'arazzo, o sotto il muro dipinto alla base come un arazzo, e sopra un roseto, il suono veniva dal crocevia; mentre così stavamo, osservando la strada dalla finestra, Fa Han ed io, alla finestra, la sua chioma era legata da cordicelle d'oro. Una nube sulla montagna; una tacca nella collina, nella nebbia, come costa marina ».

dente dell'anapesto dei versi dispari con quella discendente dell'ultimo piede dei versi pari, così che anche nel ritmo, oltre che nelle immagini la rappresentazione naturale è priva di dinamismo, secondo la statica visione che della natura ebbe il poeta.

Quanto è diverso invece il tono dell'aspra invettiva contro l'arcivescovo di Salisburgo per i torti fatti al giovane Mozart! Esso risalta non solo dal ritmo dell'anapesto e del trocheo, ma da una abbondante distribuzione di consonanti labiali, sibilanti ed esplosive, con cui il poeta vibra i suoi colpi in un impeto d'ira:

To the supreme pig, the archbishop of Salzburg:
 Lasting filth and perdition.
 Since your exalted pustulence is too stingy
 To give me a decent income
 And has already assured me that here I have nothing to hope
 And had better seek fortune elsewhere;
 And since thereafter you have
 Three times impeded my father and self intending departure
 I ask you for the fourth time
 To behave with more decency, and this time
 Permit my departure¹.

Wolfgang Amadeus, august 1777 (*inter lineas*)
 (dal Canto XXVI)

Poi, tanti anni dopo, le note rapide e terribili dei « *Pisan Cantos* »:

4 giants at the 4 corners
 three young men at the door
 and they digged a ditch round about me
 lest the damp gnaw thru my bones
 to redeem Zion with justice
 sd/Isaiah².

(dal Canto LXXIV)

¹ E. Pound, *Cantos*, XXVI: « Al supremo porco, l'arcivescovo di Salisburgo, eterna sozzura e perdizione. Dacché la vostra infiammazione pustolosa è troppo sordida per darmi un decente stipendio, e m'avete già assicurato che nulla ho da sperare e farei meglio a cercare fortuna altrove; e poichè da allora per tre volte m'avete impedito di andarmene con mio padre, vi chiedo per la quarta volta di agire con più decenza, e di permettere, questa volta, la mia partenza ».

² E. Pound, *Cantos*, LXXIV: « 4 giganti ai 4 angoli, tre giovani innanzi

But in the caged panther's eyes:
 « Nothing. Nothing that you can do... »
 green pool, under green of the jungle,
 caged: « Nothing, nothing that you can do ».
 Δρυάς, your eyes are like clouds
 Nor can who has passed a month in the death cells
 believe in capital punishment
 No man who has passed a month in the death cells
 believes in cages for beasts¹.

(dal Canto LXXXIII)

Questi versi penetrano nell'anima come l'espressione di una tristezza mortale, di una inattività angosciosa: « *Nothing. Nothing that you can do...* ». Nulla potrà ridare lo splendore della giungla all'occhio della pantera ingabbiata. Gli occhi della Driade son carichi come le nuvole. E le parole spandono intorno una cupezza lugubre in quella visione di cella mortuaria, di punizione capitale. Il ritmo del brano è fondamentalmente giambico, con un accentuato contrappunto di trochei o spondei all'inizio di quasi tutti i versi e una curva ascendente alla seconda parte di quelli composti da giambi o anapesti. La disposizione ritmica è un modello di equilibrio tra il numero delle sillabe brevi e quello corrispondente — con una certa regolarità — delle sillabe accentate.

Recentemente sono stati pubblicati gli ultimi undici canti *Section: Rock-Drill 85-95 de los cantares*, in cui qualche seducente espressione si alterna con riferimenti all'Italia e agli ideogrammi cinesi. Alcune di esse ci fanno pensare alle felici esperienze della sua poesia giovanile, per quanto l'immagine sia soffusa di mestizia:

The autumn leaves blow from my hand,
 (Canto 93)

— alla porta a scavare un fosso attorno a me per timore che l'umidità mi rosicchiasse le ossa per redimere Sion con la giustizia, come disse Isaia ».

¹ E. Pound, *Cantos*, LXXXIII: « Ma negli occhi della pantera in gabbia: « Nulla, nulla che tu possa fare... Il verde stagno, la verde boscaglia della giungla, in gabbia: Nulla, nulla che tu possa fare ». Driade i tuoi occhi sono come nubi, né può, chi non ha passato un mese nella cella della morte, credere nella punizione capitale, nessuno che abbia passato un mese nella cella della morte, approva le gabbie per le bestie ».

o la visione della natura rimanga statica:

The trees sleep, and the stags, and the grass;
The boughs sleep unmoving.

(Canto 95)

La pantera giace immobile sotto il cespuglio fiorito, passati sono i terribili momenti:

The black panther lies under his rose-tree.

(dal Canto 95)

La serie *Rock-Drill* termina con i bellissimi versi dal V canto dell'*Odissea*, in cui Ulisse, allontanatosi da Calipso e sorpreso dall'uragano scatenato da Poseidone, approda infine all'isola dei Feaci. I versi simbolizzano le esperienze del nostro poeta:

That the wave crashed, whirling the raft, then
Tearing the oar from his hand,
broke mast and yard-arm
And he was drawn down under wave,
The wind tossing,
Notus, Boreas,
as it were thistle-down.
Then Leucothea had pity,
« mortal once
Who now is a sea-god:
νόστου
γαίης Φαίηχων... »¹.

L'eccezionale effetto sonoro di questi versi è ottenuto dall'abile disposizione delle consonanti allitteranti (*wave... whirling; was... wind*), dall'assonanza (*that... crashed... raft; hand... mast... yard-arm; is... sea*, ecc.); dalla squillante varietà delle vocali distribuite in ogni verso e dalla positura di alcune parole assai affini nel suono,

¹ E. Pound, *Canto 95*: « Si spaccava l'onda, roteava la nave; poi strapandogli il remo di mano, spezzò l'albero e l'antenna, e lui fu travolto dall'onda; il vento infuriava, Noto, Borea, come se tutto fosse sotto sopra. Poi Leucotea ebbe pietà; mortale un tempo, ora è divinità marina: al ritorno, verso il paese dei Feaci.

collocate all'inizio e alla fine di tutto un periodo ritmico (*tearing... tossing; Notus... νόστου*).

Possiamo perciò concludere che Pound è veramente un maestro della metrica e degli effetti tonali che sa ricavarne. Da un'accurata prova di una divisione sistematica dei suoi versi in piedi, accenti e sillabe, è risultato uno schema mirabile nella regolarità della sua concezione¹. Il vario raggruppamento di canti intessuti su diversi sistemi metrici (accentuativo, quantitativo, allitterato, sillabico), disposti in un unico e complesso testo secondo certe finalità espressive, corrisponde perfettamente alle esigenze della poesia moderna, tesa com'è, a rappresentare tutti gli stadi del sentire e del fantasticare: dalle avventure di Ulisse, alla sua discesa all'Inferno, dal languore di un giorno estivo nella visione di un paesaggio chiuso dall'amplesso del sole all'aspra invettiva; dalla dolcezza dei ricordi (« The autumn leaves blow from my hand ») alla sconvolgente e fragorosa tempesta sull'oceano; dall'arido linguaggio di uno storiografo all'incerta pronunzia di uno straniero, e a tante altre cose ancora che, riversate nei *Cantos*, assestano, con tanta ricchezza di moduli, l'ultimo e decisivo colpo al pentametro giambico, già vacillante nei lunghi componimenti del Browning.

Nel 1914 Ezra Pound conobbe T. S. Eliot, al quale rimase legato da lunga amicizia e la cui opera, sia critica che artistica, non solo determinò in lui un significativo rinnovamento tematico, ma esercitò anche un influsso decisivo sul generale orientamento della poesia moderna, specie nella composizione del « *long poem* », ritenuto sempre un genere poetico vitale². Come è noto, la poesia

¹ Schema metrico degli ultimi versi del Canto 95:

Verso	struttura metrica	n° dei piedi	degli accenti	delle sillabe
1	xx/ / /xx //	4	5	9
2	/x x/ xx/	3	3	7
3	// x//	2	4	5
4	xxx/ /x x/	3	3	8
5	x/ /x	2	2	4
6	/x xx	2	2	5
7	xxx/ x/	2	2	6
8	xxx/ x/(x	3	3	8
9	/ x/	2	2	3
10	// xx/ /	3	4	6

² T. S. Eliot, « *The Use of Poetry and the Use of Criticism* », 1933, in *Points of View*, Faber & Faber, London 1951 (5th Impression) p. 94: « I by

moderna tende ad opporre al discorso diffuso di quella antica le condensate illuminazioni e l'abolizione del metro.

L'atteggiamento di Eliot nei riguardi del *vers libre* è nettamente negativo perché ogni verso, anche il peggiore, può essere scandito. La divisione tra « *conservative verse* » e « *verse libre* » non esiste. Esiste solo il « *good verse, bad verse, and chaos* ». La sua affermazione, che potrebbe sorprendere, è invece perfettamente chiara e comprensibile, se ci avviciniamo alla poesia moderna attraverso lo studio dell'evoluzione metrica in atto da oltre cento anni. Eliot ritiene lodevole lo sforzo dei poeti moderni volto a eliminare la rima, la quale spesso serve soltanto a dare una vernice poetica a versi la cui « *ethereal music* » svanirebbe abolendo la rima. In fondo, ciò che Blake non potè fare da solo « *is being done in our time* »¹.

Se prendiamo ad esempio i versi seguenti:

Let us go then, you and I,	a
When the evening is spread out against the sky	a
Like a patient etherised upon a table;	b
Let us go, through certain half-deserted streets,	c
The muttering retreats	c
Of restless nights in one-night cheap hotels	d
And sawdust restaurants with oyster-shells:	d
Streets that follow like a tedious argument	e
Of insidious intent	e
To lead you to an overwhelming question...	f

no means believe that the « long poem » is a thing of the past; but at least there must be more in it for the length than our grandparents seemed to demand; and for us, anything that can be said as well in prose can be said better in prose. And a great deal, in the way of meaning, belongs to prose rather than to poetry. The doctrine of 'Art for Art's sake', a mistaken one, and more advertised than practised, contained this true impulse behind it, that it is a recognition of the error of the poet's trying to do other people's work. But poetry has as much to learn from prose as from other poetry; and I think that an interaction between prose and verse, like the interaction between language and language, is a condition of vitality in literature ».

¹ T. S. Eliot, « *Reflection on Vers Libre* », 1917 in *Selected Prose*, Faber London 1953, pp. 90-91.

Oh, do not ask, 'What is it';	g
Let us go and make our visit	g

saremmo tentati di ravvisare in essi l'andamento proprio dei versi « liberi »: e invece essi sono chiusi dalla stessa rima usata da Milton nel Salmo 3 e il numero degli accenti ha una sua regolarità, oscillando tra quattro e cinque, con un massimo di sei nel verso finale della prima sestina. La cadenza è giambica con variazioni di trochei e di piedi trisillabici. Come nella poesia di Dryden e di Hopkins, gli accenti si trovano spesso vicini (*spread-out... one-night... sawdust*, ecc.). I versi sono in prevalenza endecasillabi (ridotti a decasillabi o anche aumentati di un'altra sillaba finale in soprannumero), che si alternano con senari di anapesti e con settenari. Inoltre, già in questo esempio si profila una nota fondamentale della poesia di Eliot, che riaffiora continuamente nelle ripetizioni di certe immagini, che si amplificano se estendono al centro del componimento (« *Let us go, you and I...; Let us go, through certain half-deserted streets, the muttering retreats of restless nights...* ») e si concludono in una breve frase (« *Let us go and make our visit* »). Conviene ancora aggiungere che al ritmo incalzante e quasi concitato dei primi sei versi e alla pausa rappresentata dal settimo, segue il tono pacato del ritmo discendente dei trochei e degli spondei degli ultimi versi.

Eliot fece uso dei più vari atteggiamenti psicologici e delle più diverse fonti di ispirazione, quali l'arguzia, l'ironia, la satira, l'allusione, il simbolismo delle leggende medioevali del Graal, i rituali della morte e della resurrezione del *Golden Bough* di James Frazer, lo « *stream of consciousness* » freudiano della Stein, e con ciò la espressione « correlativo oggettivo » (« *objective correlative* ») applicata all'unione dei sensi e del pensiero concentrati in un oggetto

¹ T. S. Eliot. *The Love Song of J. Alfred Prufrock*: « Andiamocene, dunque, noi due, quando la sera è distesa contro il cielo come un paziente anestetizzato sul tavolo operatorio; andiamocene per certe vie semideserte, borboglianti ritrovi d'inquiete notti in poveri alberghi da una notte sola e trattorie sparse di segatura e gusci d'ostrica: strade che si susseguono come una tediosa argomentazione d'insidiosa intenzione per condurti a una domanda schiacciante... Oh, non chiedere quale, andiamo a fare la nostra visita ». (Traduzione di Elio Chinol, T. S. Eliot, Napoli 1958, p. 103).

capace di suscitare l'emozione poetica. Si servì anche dei termini della lingua parlata e di quelli che s'incontrano nei vari rami della tecnica e del giornalismo, e inserì nelle sue poesie versi tratti dai poeti rinascimentali o barocchi, o da altre lingue, creando così uno strano avvicinamento del passato al presente, con cui intese annullare il tempo segnato dal passare dei secoli. Eliot afferma con Hopkins e Pound la necessità che la poesia venga letta ad alta voce perché riveli a pieno la sua essenza musicale ed esprima compiutamente le immagini. Per conseguire questo effetto, le parole devono essere accuratamente selezionate, onde diano la sensazione della vita moderna, non solo negli oggetti, ma anche nella cadenza stimolante la « *auditory imagination* », la fantasia uditiva, che è « *the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling* »¹.

I versi del famoso poemetto *The Waste Land* (1922) sono perciò fatti di metri di varia consistenza sillabica e di ritmi mutevoli secondo l'argomento e lo stato d'animo. Eccone un passo:

At the violet hour, when the eyes and back
 Turn upwards from the desk, when the human
 engine waits
 Like a taxi throbbing waiting,
 I Tiresias, though blind, throbbing between two
 lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast,
 lights
 Her stove, and lays out food in tins².
 (da III «*The Fire Sermon*», vv. 215-223)

¹ T. S. Eliot, «*The Use of Poetry and the Use of Criticism*», 1933, in *Selected Prose*, Faber, London 1956, p. 94.

² T. S. Eliot, *The Waste Land*: «Nell'ora violetta, quando gli occhi e il dorso s'alzano dalla scrivania, quando la macchina umana attende come un tassì che sobbalza nell'attesa, io Tiresia, benché cieco, palpitante fra due

Come già nel brano precedentemente analizzato, anche qui si ripetono le parole chiave, che sottolineano alcuni elementi significativi della poesia eliotiana: il tempo rappresentato qui nell'evanescente colore violaceo della sera (« *At the violet hour* »), l'attesa (« *waits... waiting* »), il palpito dell'ansia reso con l'ansimare di un taxi, il tutto espresso con un alternarsi di antico e di moderno su un tessuto di versi giambici e trocaici, di sillabe terminali deboli e forti, che annunziano la doppia personalità di Tiresia, oppressa dai ricordi di un passato antico, languida e sofferente da un lato, e satirica dall'altro, che aiuta il poeta a velare con l'ironia l'angoscia, l'orrore e la solitudine. Eliot si serve in questo poemetto delle immagini della morte e della rinascita, e del simbolismo della leggenda del Graal (coppa, lancia), che spingono Grover Smith¹ a vedere in Tiresia e nelle sue metamorfosi (*fisher king, the young man carbuncular, Phlebas il marinaio fenicio*, ecc.) il cavaliere alla ricercata del Graal; e nelle donne (*the typist, the hyacinth girl, Mrs. Sosostriis, Lil, Mrs. Porter*) altrettante « *Grail-bearers* », le coppiere del Graal, porgitrici d'amore.

Nel suo saggio su T. S. Eliot², Ezra Pound dice nel 1917, a proposito di *Prufrock*, che egli non trova nella poesia del suo amico la minima traccia di retorica, e vi ammira la « *depiction of our contemporary condition* » nonché la sua facoltà rappresentativa, così difforme da quella di Browning, che pure in *Men and Women* aveva creato la più vitale poesia dell'Ottocento. Eliot usa un modo tutto suo, fatto di allusioni ironiche e di precise immagini. Gli bastano tre parole per presentare tutta una situazione, e inoltre muove i suoi personaggi su uno sfondo di vita contemporanea.

Peraltro, pur condividendo in pieno tale giudizio di Pound, non potremmo passare sotto silenzio la profonda conoscenza della poesia elisabettiana posseduta da Eliot e la conseguente impronta,

vite, vecchio dal grinzoso seno di donna, vedo nell'ora violetta, l'ora serotina che s'affatica al ritorno, e riconduce a casa il marinaio dal mare, la dattilografa a casa all'ora del té, sparcchia la colazione del mattino, accende la stufa e dispone sul tavolo cibi in scatola». (Traduzione di E. Chinol, in *T.S. Eliot*, Napoli, pp. 153-154).

¹ Cfr. Grover Smith, *T. S. Eliot, Poetry and Plays*, Chicago 1956, p. 83 sgg.

² Ezra Pound, «*T. S. Eliot*», pubblicato in «*Poetry*» nel 1917 con il titolo «*Prufrock and Other Observations*», by T. S. Eliot, ora in *Literary Essays*, Faber & Faber, London 1954. pp. 418-22.

sia pure estrinseca e formale, da lui accolta, né potremmo trascurare il debito del poeta odierno verso Dryden, la cui versificazione egli ha chiaramente presa a modello.

Il brano iniziale della seconda sezione di *The Waste Land* fu composto mentre il poeta aveva davanti agli occhi i versi di Shakespeare (*Antony and Cleopatra*, II, ii). Anche Dryden descrive l'arrivo di Cleopatra in *Love for Love*. Entrambi gli autori si basano su un passo della *Vite* di Plutarco, che riportiamo in calce nella traduzione di Dryden, condotta su quella più antica di North¹. Il brano di Dryden, che parimenti riportiamo in calce², potrebbe

¹ *Plutarch's Lives* («*Antony*») translated by John Dryden and revised by Arthur Hugh Clough, New York, pp. 1118-1119: «She received several letters, both from Antony and from his friends, to summon her, but she took no account of these orders; and at last, as if in mockery of them, she came sailing up the river Cydnus, in a barge with gilded stern and outspread sails of purple, while oars of silver beat time to the music of flutes and fifes and harps. She herself lay all along under a canopy of cloth of gold, dressed as Venus in a picture and beautiful young boys, like painted Cupids, stood on each side to fan her. Her maids were dressed like sea nymphs and graces, some steering at the rudder, some working at the ropes. The perfumes diffused themselves from the vessel to the shore, which was covered with multitudes, part following the galley up the river on either bank, part running out of the city to see the sight. ...He (Antony) found the preparations to receive him magnificent beyond expression, but nothing so admirable as the great number of lights; for on a sudden there was let down altogether so great a number of branches with lights in them so ingeniously disposed, some in squares, and some in circles, that the whole thing was a spectacle that has seldom been equalled for beauty».

² John Dryden, *All for Love*, III, 1, The Mermaid Series, vol. II, London 1950, pp. 58-9:

Her galley down the silver Cydnus rowed,
The tackling silk, the streamers waved with gold;
The gentle winds were lodged in purple sails:
Her nymphs, like Nereids, round her couch were placed;
Where she, another sea-born Venus, lay...
She lay, and leant her cheek upon her hand,
And cast a look so languishingly sweet,
As if, secure of all beholders' hearts,
Neglecting, she could take them: boys, like Cupids,
Stood fanning, with their painted wings, the winds.
That played about her face. But if she smiled,

essere stato un modello e uno stimolo, essendo importante per l'eccezionale disposizione degli accenti (spesso in numero superiore a cinque), raggruppati in modo assolutamente moderno secondo il bisogno ritmico della battuta, e per la variazione dei piedi giambici con trochei e anapesti. Il numero delle sillabe è invece assolutamente regolare (sempre 10) nei versi che non abbiano una sillaba soprannumeraria finale non accentata, aspetto questo che osserviamo già in Shakespeare e che è considerato ormai una norma del «*blank verse*».

Il modello del «*blank verse*» di Dryden ci fa vedere come già nel '600 alla perfetta regolarità sillabica potesse corrispondere una

A darting glory seemed to blaze abroad,
That men's desiring eyes were never wearied,
But hung upon the object: To soft flutes
The silver oars kept time; and while they played,
The hearing gave new pleasure to the sight;
And both to thought. 'Twas heaven, or somewhat more:
For she so charmed all hearts, that gazing crowds
Stood panting on the shore, and wanted breath
To give their welcome voice
Then, Dolabella, where was then thy soul?

«La sua galèa venne veleggiando lungo l'argenteo Cidno. Il serico sartame e i pennoni mandavano, ondeggiando, bagliori d'oro; le brezze cortesi s'allogavano in vele purpuree. Le sue ninfe, come nereidi, eran disposte tutte attorno al suo giaciglio, ov'essa giaceva come una novella Venere nata dall'onda... Ella dunque giaceva e posava la gota sulla palma della mano, e gettava uno sguardo così dolcemente languido, quasi che, sicura del possesso dei cuori di tutti coloro che la contemplavano, potesse impadronirsene poi senza sforzo. Dei bimbi, altrettanti Cupidi, ventagliavan, con le loro ali dipinte, le aure che giocavan attorno al viso di lei: ma se ella sorrideva, dardi di luce sembravano splendere tutt'attorno, così che gli sguardi desiosi degli uomini non si stancavano, ma pendevan tuttavia dall'oggetto. I remi argentei battevan l'onda al tempo segnato da soavi flauti, ed a quel suono l'udito aggiungeva nuovo piacere alla vista, ed entrambi all'intelletto. Era il cielo, o qualcosa anche più grande. Dacché essa così aveva incantato i cuori di tutti che folle stupefatte ristavano anelando sulla riva, senza più fiato che prestasse voce alla loro accoglienza. Allora, Dolabella, dimmi, dov'era allora l'anima tua?» (Traduzione di Gabriele Baldini in *Teatro Inglese della Restaurazione e del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1955, pp. 46-47).

certa libertà nella disposizione e nel numero degli accenti, qui raggruppati al centro o alla fine dei versi, dove essi possono susseguirsi in una serrata sequenza di accenti o essere divisi da una o più sillabe atone.

Ben diverso è il discorso sul passo di Shakespeare che si apre armonioso, pieno di allitterazioni e di assonanze per rendere il languore che colpisce i sensi a udire la musica dei flauti, il battito dei remi d'argento sull'onda all'arrivo di Cleopatra tutta avvolta in stoffe preziose come una dea, circondata da un'onda di profumo sparso dai flabelli variopinti, agitati da sorridenti cupidi e da uno stuolo di ninfe che manovrano le vele e il timone:

The barge she sat in, like a burnish'd throne,
 Burn'd on the water: the poop was beaten gold;
 Purple the sails, and so perfumed that
 The winds were love-sick with them; the oars were silver,
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made
 The water which they beat to follow faster,
 As amorous of their strokes. For her own person,
 It begger'd all description: she did lie
 In her pavilion, — cloth-of-gold of tissue, —
 O'er-picturing that Venus where we see
 The fancy out-work nature: on each side her

Stood pretty dimple boys, like smiling Cupids,
 With divers-colour'd fans, whose wind did seem
 To glow the delicate cheeks which they did cool,
 And what they undid did...
 Her gentlewomen, like the Nereids,
 So many mermaids, tended her i' the eyes,
 And made their bends adornings: at the helm
 A seeming mermaid steers: the silken tackle
 Swell with the touches of those flower-soft hands
 That yarely frame the office. From the barge
 A strange invisible perfume hits the sense
 Of the adjacent wharfs.

(Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II, ii)

A distruggere l'effetto di questa straordinaria visione mira l'ironico brano di Eliot, che purtuttavia nel ritmo del suo « *blank verse* » e nelle sue sensuose immagini conserva il battito della grande poesia:

	N. Sill.
The Chair she sat in, like a burnished throne,	10
Glowed on the marble, where the glass	8
Held up by standards wrought with fruited vines	10
From which a golden Cupidon peeped out	10
(Another hid his eyes behind his wing)	10
Doubled the flames of sevenbranched candelabra	12
Reflecting light upon the table as	10
The glitter of her jewels rose to meet it,	10 (11?)
From satin cases poured in rich profusion;	11
In vials of ivory and coloured glass	10
Unstoppered lurked her strange synthetic perfumes,	11
Unguent, powdered, or liquid — troubled, confused	11
And drowned the sense in odours; stirred by the air	10
That freshened from the window, these ascended	11
In fattening the prolonged candle-flames,	10
Flung their smoke into the laquearia,	10
Stirring the pattern on the coffered ceiling.	11
Huge sea-wood fed with copper	7
Burned green and orange, framed by the coloured stone,	10
In which sad light a carved dolphin swam ¹ .	10

(da *The Waste Land*, II « *A Game of Chess* »)

¹ T. S. Eliot, *The Waste Land*: « Il seggio su cui sedeva, simile a un trono brunito, splendeva sul marmo, dove lo specchio sorretto da colonne scolpite a tralci di vite e grappoli, di mezzo ai quali spiava un Cupido dorato (un altro si nascondeva gli occhi con un'ala), raddoppiava le fiamme di candelabri a sette bracci riflettendo la luce sulla tavola, mentre lo scintillio dei suoi gioielli le si levava incontro da astucci

A parte vari punti di contatto con le immagini della toletta di Belinda in *The Rape of the Lock* di Pope, qui Eliot si serve dell'assonanza e dell'allitterazione usate da Shakespeare, delle sillabe in soprannumero non accentate in fine di verso, del raggruppamento degli accenti, come Dryden, e come in Dryden i suoi versi sono in maggioranza di dieci sillabe, benché solo quattro siano perfettamente regolari. Il brano è atto a stimolare la « *imagination of the senses* » in un gioco di contrasti tra bagliori e penombre.

Eliot ha sostituito la « *barge* » su cui Cleopatra è assisa come in trono con la « *chair* » della « *lady of situation* »; all'aureo fiammeggiare delle luci sulla superficie dell'acqua il fiammeggiare delle candele nello specchio della toletta sostenuto da colonnine intrecciate di viti; ai venti bramosi d'amore gli amorini dorati dello specchio; alle vele di porpora le ali dell'amorino; ai remi d'argento il candelabro ramificato; alla musica dei flauti e al battito dei remi d'argento, che accelerano il fluire dell'onda, la rifrazione della luce dallo specchio al tavolo; al luccichio delle auree vesti di Cleopatra, lo scintillio dei gioielli sul raso degli astucci; ai sorridenti cupidi che fanno vento alla regina il buffo cupido che nasconde gli occhi con un'ala; al diffuso e aperto profumo, che colpisce i sensi della gente raccolta sul molo, i profumi sintetici degli unguenti eliotiani, che soffocano i sensi « *in odours* »; alle Nereidi che circondano Cleopatra un delfino intagliato sul caminetto in cui arde un tizzone proveniente da un naufragio. Ma mentre in Shakespeare tutto è luminoso e splendente nel rifulgere degli ori e delle stoffe preziose, e sonoro nel battito dei remi e nel suono dei flauti, qui tutto non è che un riflesso delle sette candele d'un candelabro che batte su lucide superfici, accende lo splendore dei gioielli e si spegne nei quadri delle pareti, e a tutto ciò che si agita nella scena shakespeariana qui corrisponde appena un alito di vento che fa tremolare il fumo delle candele e ondeggiare i disegni del soffitto.

di raso riversato a profusione; in fiale d'avorio e vetro colorato aperte, i suoi strani sintetici profumi stavano in agguato, unguenti, ciprie, liquidi... turbavano, confondevano e sommergevano i sensi negli odori; smossi dall'aria che spirava dalla finestra, salivano ad ingrossare le fiamme allungate delle candele, sospingendone il fumo nei laqueari, facendo tremolare il disegno del soffitto a riquadri. Un enorme ceppo marino ricco di rame bruciava verde e arancio dentro la cornice di pietra colorata, e in quella malinconica luce nuotava un delfino intagliato». (Traduzione di Elio Chinol in *T. S. Eliot*, Napoli 1958, p. 143).

Nel 1935 Eliot pubblicò un dramma *Murder in the Cathedral*, in cui si servì di metri simili a quelli di *Everyman* perché il ritmo del « *blank verse* » era ormai — secondo lui¹ — troppo remoto rispetto alle nuove armonie della lingua moderna. Evitando l'uso di troppi giambi, egli vi ha inserito l'allitterazione e qualche rima, per distinguere la sua versificazione da quella del secolo scorso. Eliot, riconoscendo di avere scarsa esperienza di teatro, ha introdotto in gran parte nel suo dramma i cori, composizione più congeniale a un lirico che a un drammaturgo. Anche Milton — tanto criticato da Eliot, ma oggetto ora di una valutazione più equa da parte di alcuni studiosi² — introdusse, per la prima volta in un dramma inglese, l'uso dei cori nel *Samson Agonistes*. Dell'effetto ritmico certamente assai singolare, e del largo sviluppo dei versi corali, diamo un esempio:

Chorus:

Since golden October declined into sombre November
 And the apples were gathered and stored, // and the land
 became brown sharp points of death in a waste of
 water and mud,
 The New Year waits, // breathes, waits, whispers in darkness.
 While the labourer kicks off a muddy boot // and stretches
 his hand to the fire,
 The New Year waits, // destiny waits for the coming.
 Who has stretched out his hand to the fire // and remembered
 the saints of All Hallows,
 Remembered the martyrs and saints who wait? // and
 who shall
 Stretch out his hand to the fire, // and deny his master?

¹ T. S. Eliot, « *Poetry and Drama* » in *Selected Prose*, Penguin Books in association with Faber & Faber, London 1953, p. 77.

² Cfr. Elio Chinol, *Il dramma divino e il dramma umano nel Paradise Lost*, Napoli 1957, p. 69 e sgg.

who shall be warm
By the fire, // and deny his master? ¹

(*Murder in the Cathedral*, 1° coro)

La loro struttura è in prevalenza anapestica, più adatta a richiamare lo scorrere della lingua parlata. Non mancano inversioni di trochei e dattili, e c'è un alternarsi di sillabe finali accentate con sillabe senza accento. La ripetizione di alcuni termini, man mano ampliati con attributi vari, serve a sottolineare i significati poetici («*The New Year waits... destiny waits... who has stretched out his hand... remembered the saints... and deny his master... be warm by the fire, and deny his master*»). Tutto il brano è basato su «*wait, remember, stretch out, fire, warm, kick, deny*». Il tempo è annunciato dai colori delle stagioni e dai mesi dell'anno. Siamo in novembre; ottobre è passato e l'uomo ha fatto le sue provviste e la terra s'è ormai annerita con l'abbondanza dell'acqua e della mota. Ora l'anno nuovo s'appressa nell'oscurità, il destino aspetta il suo compiersi. Tre parole servono a creare l'atmosfera: l'oscurità, la morte, il destino. Il lavoratore allontana da sé con un calcio le scarpe infangate e stende al fuoco le mani intirizzate, mentre l'anno nuovo aspetta, e si attende la nascita di Gesù. Il coro sottolinea il tempo, il luogo e l'azione, e riprende: «Chi ha steso la mano verso il fuoco e ha ricordato i santi del giorno di Tutti i Santi e i martiri che aspettano? E chi stenderà le mani al fuoco per riscaldarsi e nel tepore negherà il Signore? Chi caldo accanto al fuoco, negherà il Signore?» In questa quasi ieratica ripetizione, attraverso l'alto ampliarsi delle domande sta la solennità di questo canto chiuso. Anche Shakespeare ha usato un simile ampliamento con motivi sempre più incalzanti nel «*To be or not to be*» dell'*Amleto*.

Il verso di Eliot presenta un'altra caratteristica degna di

¹ T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*: «Da quando il dorato ottobre decadde in tetro novembre e le mele furono raccolte e immagazzinate, e la terra si coprì di oscure aguzze punte di morte in una desolazione d'acqua e di fango, l'anno nuovo aspetta, respira, aspetta, bisbiglia nel buio. Intanto il lavoratore allontana con un calcio la scarpa infangata e stende la mano verso il fuoco. L'anno nuovo aspetta, il destino aspetta l'avvento. Chi ha steso la mano al fuoco e ha ricordato i santi del giorno di Tutti i Santi, ha ricordato i martiri e i santi che aspettano? E chi stenderà la mano verso il fuoco, e negherà il signore? Chi caldo accanto al fuoco, negherà il signore?»

rilievo: la fortissima cesura, che non solo gli conferisce movimento, ma dà l'impressione che sia diviso in due parti. Il sistema non è nuovo nella poesia inglese, se consideriamo che il verso allitterato antico-germanico era composto di due emistichi; e taluni «*songs*» della Bibbia del 1611 hanno caratteristiche analoghe, quali la ripetizione, l'ampliamento e la forte cesura:

The Lord is my shepheard; // I shall not want.

Del resto anche la regolarissima poesia di Pope ha una forte cesura centrale in *The Rape of the Lock*:

Not with more glories, // in the ethereal plain,
The sun first rises // o'er the purple main,
Than, issuing forth, // the rival of his beams
Launch'd on the bosom of // the silver Thames.

Dallo studio di Dante e degli stilnovisti T. S. Eliot ha poi tratto un'ispirazione per lui fondamentale, quella che si può chiamare la sua medievalità, nonché una concezione «gotica» del mondo, soprattutto reperibile nei *Four Quartets* formati di cinque parti ciascuno, in cui si alternano frammenti lirici con passi di prosa usuale. Presentiamo un passo dalla leggera andatura anapestica (e gruppi di sillabe accentate) molto più evidente di quella che abbiamo visto nel brano tratto da *The Waste Land*: lunghezza variabile di versi da nove a dodici piedi, con un'incredibile varietà del numero degli accenti (da 3 a 8), ma composto in un equilibrio che dà l'impressione di una costante regolarità metrica:

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf.
Houses live and die: there is a time for building

And a time for living and for generation
 And a time for the wind to break the loosened pane
 And to shake the wainscot where the field-mouse trots
 And to shake the tattered arras woven with a silent motto¹.

(« East Coker », I)

L'« East Coker » contiene la sostanza delle idee di Eliot, che cioè ogni prova della vita è un nuovo insuccesso, ogni impresa è un nuovo radicale inizio: un'incursione nell'irrazionale, un generale disordine del sentimento impreciso. Si finisce come si è cominciato, cioè nel buio, « senza guadagno e senza perdita ». Soltanto nella vecchiaia l'uomo riesce a estraniarsi dal nulla del « complicato incastro di morti e di vivi », rivolto, nella notte stellata alla contemplazione dell'universo o, nel silenzio della sua camera e al lume della lampada, ai ricordi. Sono questi i momenti in cui egli intuisce l'amore come una realtà oltre lo spazio e il tempo, oltre la tormentosa successione di vita e morte, insomma come il principio che, per quanto oscuro, gli si rivela come la fonte invisibile di tutto ciò che esiste: « nella fine è il principio ». La concezione pessimistica dell'esistenza si risolve in fondo nel riconoscimento di una fede religiosa, che è l'unica via aperta al nostro pensiero per superare le inevitabili e fatali sofferenze che non spariranno mai.

Tra il 1927 e il 1930 si andò affermando Whystan Hugh Auden, la cui opera è espressione altamente rappresentativa della tradizione poetica inglese ed è un'interpretazione potente del mondo attuale, di cui rispecchia i problemi, le condizioni, le sofferenze e le lotte. Radicale in politica, egli osservò gli avvenimenti del mondo con acuta analisi. Suo scopo era di creare una nuova lingua per

¹ T. S. Eliot, *Four Quartets*, « East Coker »: « Nel mio principio è la mia fine. Una dopo l'altra le case sorgono e cadono, si sgretolano, s'espandono, sono abbattute, distrutte, ricostruite, o al loro posto c'è un campo aperto, o una fabbrica, o una strada. Vecchia pietra a nuovi edifici, vecchio legno a nuovi fuochi, vecchi fuochi alla cenere, e cenere alla terra che è già carne, vello e feci, ossa d'uomini e di animali, stelo di grano e foglia. Le case vivono e muoiono: c'è un tempo per edificare e un tempo per vivere e generare e un tempo per il vento che rompe il vetro allentato e scuote l'assito su cui corre il topo campagnolo e scuote l'arazzo a brandelli intessuto di un tacito motto ». (Traduzione di Elio Chinol in *T. S. Eliot*, Napoli 1958, p. 185).

una nuova coscienza sociale, che rimproverava a Eliot di non avere. Trasse il materiale dalla scienza popolare, dalla stampa, da Marx e da Freud, dalla pubblicità giornalistica e dal jazz. Il risultato fu che rese dinamicamente in versi la realtà quotidiana, esprimendo così la tormentosa coscienza della odierna disintegrazione sociale. Si servì dell'allitterazione, dell'assonanza, della rima interna e delle parole rima, di versi skeltoniani, e di costrutti sintattici nuovi, che rendono disagevole la lettura dei suoi versi.

Poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, nel 1939, W. H. Auden abbandonò le sue idee rivoluzionarie, ruppe i legami con la « *European literary happy family* »¹ e si trasferì nella « solitudine » di una grande città americana, ivi continuando a comporre la sua poesia didascalica, fortemente intellettualistica e tecnicamente brillante. L'America lo attirava anche perché non vi si sentiva il peso della tradizione e perché egli aveva l'impressione che tutti i migliori poeti e scrittori americani fossero « *lonely men* ».

Negli Stati Uniti d'America, dove il poeta si fece naturalizzare, scrisse nel giro di pochi anni tre poemetti (*New Year Letter* (1941), *The Sea and the Mirror* e *For the Time Being* (1944)², a cui fece seguito *The Age of Anxiety* (1948). Il suo lavoro più notevole dal nostro punto di vista è *For the Time Being*, in cui Auden ha cercato di accostare l'antico e il moderno. È un oratorio per Natale, formato da una serie di recitativi stesi nei più diversi e suggestivi raggruppamenti strofici di versi a sei o sette accenti, da cori e semicori in versi brevi di due o di tre piedi giambici con variazioni di anapesti, nonché da brani di prosa. Vi si trovano tutti quegli elementi prosodici atti a rendere multiforme, prestigiosa, ritmicamente agile una poesia lunga. La lezione di T. S. Eliot, che nei saggi sostiene la necessità di « una nuova forma per un nuovo contenuto », è stata da lui seguita. Inoltre la sua è una valida conferma di quanto Eliot dice sulla poesia lunga: « In una poesia di una certa lunghezza ci devono essere passi di maggiore e passi di minore intensità, al fine di creare quel ritmo di fluttuante emozione che è essenziale alla struttura musicale dell'insieme; e i passi di minore intensità saranno, in relazione

¹ Cfr. Richard Hoggart, *Auden*, Chatto & Windus, London 1951, p. 160.

² W. H. Auden, *The Collected Poetry*, Random House, New York 1945.

al livello sul quale la poesia complessivamente opera, prosaici; così che si può dire che nessun poeta può scrivere una poesia lunga senza essere un maestro del prosaico»¹. Anche Auden si serve della tradizione mitologica, biblica e culturale in genere, e ne cambia solo l'aspetto esteriore, come avevano fatto Eliot in *The Waste Land* e James Joyce nell'*Ulysses*, in cui ricorrono i miti e le leggende del passato, modernamente raffigurati. I poeti del nostro secolo hanno insomma fatto oggetto della loro arte temi fondamentalmente eterni, servendosi di una forma nuova nell'uso dei simboli, delle immagini, e nella libertà dei ritmi. La tecnica di Auden, certamente molto complessa, trova tuttavia il suo riscontro nei poeti medioevali come Langland e Skelton, negli esemplari di Spenser e di Dryden, nella poesia di Byron, Whitman, Hopkins, Emily Dickinson, Yeats ed Eliot, nella prosa di D. H. Lawrence e di Joyce². Lo studio dei metri di Auden è pertanto assai interessante e ci porta alla conclusione che ci troviamo dinanzi al più grande « prosodist » della poesia contemporanea. La sua conoscenza della metrica di tutti i tempi risulta veramente eccezionale.

For the Time Being, forse ispirato alla prima parte dell'oratorio *Messia* di Haendel, consta di nove movimenti, ognuno diviso in varie parti. Nel primo movimento, « *The Advent* », si descrive una notte fredda e buia, in cui l'umanità è minacciata da un mostruoso destino, pur continuando a marciare nella neve e nel gelo. Il ritmo del coro è quello della ballata con rima disposta in modo insolito:

Darkness and snow descend;	a
The clock on the mantlepiece	b
Has nothing to recommend,	a
Nor does the face in the glass	c
Appear nobler than our own	d

¹ Traduzione di Elio Chinol, in T. S. Eliot, Napoli 1958, p. 73 (dal saggio « *The Music of Poetry* »). Nel saggio « *Poetry and Drama* » il poeta è più cauto e dice: « It is indeed necessary for any long poem, if it is to escape monotony, to be able to say homely things without bathos, as well as to take the flights without sounding exaggerated ». In *Selected Prose*, Faber, p. 70-71.

² Cfr. Richard Hoggart, *op. cit.*, p. 160.

As darkness and snow descend	a
On all personality.	e
Huge crowds mumble — 'Alas,	c
Our angers do not increase,	b
Love is not what she used to be';	e
Portly Caesar yawns — 'I know';	f
He falls asleep on his throne,	d
They shuffle off through the snow:	f
Darkness and snow descend ¹ .	d

(« *Advent* », Chorus)

L'umanità attraversa una foresta tenebrosa e invoca il miracolo per uscirne. Qui si prospettano i rituali cristiani in contrapposizione ai rituali pagani del *Golden Bough* di Frazer, di cui s'è servito Eliot in *The Waste Land*:

Alone, alone, about a dreadful wood	a
Of conscious evil runs a lost mankind,	b
Dreading to find its Father lest it find	b
The Goodness it has dreaded is not good:	a
Alone, alone, about our dreadful wood.	a

Where is that Law for which we broke our own,
Where now that Justice for which Flesh resigned
Her hereditary right to passion, Mind
His will to absolute power? Gone. Gone.
Where is that Law for which we broke our own?

The Pilgrim Way has led to the Abyss.
Was it to meet such grinning evidence

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Faber and Faber, London 1953, p. 61: « Scendono l'oscurità e la neve; l'orologio sul camino non ha nulla da raccomandare, né la faccia nello specchio appare più nobile della nostra, mentre il buio e la neve discendono su tutti. Folle imponenti borbottano: « Ahimé, la nostra rabbia non aumenta, l'amore non è come prima »; il grande Cesare sbadiglia: « Lo so », s'addormenta sul trono, mentre essi s'allontanano strascicandosi nella neve: scendono l'oscurità e la neve ».

We left our richly odoured ignorance?
Was the triumphant answer to be this?
The Pilgrim Way has led to the Abyss.

We who must die demand a miracle.
How could the Eternal do a temporal act,
The Infinite become a finite fact?
Nothing can save us that is possible:
We who must die demand a miracle¹.

(«Advent» III Chorus)

L'andamento iniziale è quello di un verso di Coleridge. La prima strofa ha una doppia ricorrenza di rima che peraltro si trova già in Skelton² e in Shakespeare³; e si noti come il quinto verso

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit. p. 65: «Sola, sola in una tenebrosa foresta di consapevoli errori, corre un'umanità perduta nel timore di trovare il Padre, per timore di trovare la bontà, che ha temuto non fosse buona: tutta sola, in una tenebrosa foresta. Dov'è quella Legge per la quale abbiamo infranto la nostra, dov'è quella Giustizia per la quale la Carne ha ceduto alla passione il suo diritto ereditario, e la mente la volontà al potere assoluto? Spariti. Spariti. Dov'è quella Legge per la quale abbiamo infranto la nostra? Il Sentiero del Pellegrino ha condotto all'abisso. Fu per incontrare tale mostruosa evidenza che abbiamo lasciato l'ignoranza riccamente sentita? Doveva essere questa la risposta trionfale? Il Sentiero del Pellegrino ha condotto all'Abisso? Noi che dobbiamo morire chiediamo un miracolo. Come potrebbe l'Eterno compiere un atto temporale, e l'Infinito diventare un fatto finito? Nulla di possibile potrà salvarci: noi che dobbiamo morire chiediamo un miracolo».

² Cfr. John Skelton, «*Philip Sparrow*» in *The Complete Poems of*, a cura di Philip Henderson, Dent, London 1948 (2ª edizione), p. 72:

The peacock so proud,
Because his voice is loud,
And hath a glorious tail
He shall sing the Grail;
The owl, that is so foul
Must help us to howl;

(Il pavone orgoglioso perché ha la voce forte e una bella coda canterà il graduale; il gufo sì pigro dovrà aiutarci a ciurlare).

³ Cfr. W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, V, ii (Winter Song):

When icicle hang by the wall
And Dick the shepherd blows his nail
And Tom bears logs into the hall
And milk comes frozen home in pail,
When blood is nipp'd and ways be foul,
Then nightly sings the staring owl.

(Quando i ghiaccioli pendono dai muri e Dick il pastore si soffia le unghie (per la noia) e Tom porta in casa i ceppi e il latte nel secchio arriva gelato, quando il sangue punge e tutto è torbido, allora di notte canta il gufo stralunato).

Desidero rivolgere un vivo ringraziamento al prof. Edwin S. Miller dello Stephens College, Columbia, Missouri (U.S.A.), per avermi indicato questa

di ogni strofa è sempre la ripetizione del primo. Tutto il componimento comunque rivela un abile disegno melodico, e ritengo che abbia torto Beach¹ a dire che la poesia di Auden sia un «sing song»; egli si riferisce probabilmente al fatto che non vi si trova quell'intensità di immagini e di pensiero propria della poesia di Eliot. A un confronto tra l'intensità eliotiana e la musicalità di Auden ci induce il passo seguente, che invitiamo a confrontare con il primo coro di *Murder in the Cathedral*, in cui è descritta l'umanità in marcia nella segreta speranza di giungere al giardino incantato dell'essere, dove una fiamma riveli il magico segreto di creare la vita:

And the garden cannot exist, the miracle cannot occur.
For the garden is the only place there is, but you will not find it
Until you have looked for it everywhere and found nowhere
that is not a desert;
The miracle is the only thing that happens, but to you it
will not be apparent,
Until all events have been studied and nothing happens
than you cannot explain²;

(da «Advent», IV Recitative)

I cori e il recitativo hanno il tono della tragedia, solenne, ineluttabile, perenne, in cadenze d'anapesto variabile, con liberi raggruppamenti d'accento secondo le esigenze intrinseche alla lingua comune, e con abile attrazione di ripetizioni, anche se tutto ciò non raggiunge la vivezza delle immagini del primo coro di *Murder in the Cathedral*.

particolarità della rima in Shakespeare, ripresa da vari poeti moderni; nonché per avermi assistito nella scansione dei brani poetici più difficili.

¹ Cfr. J. W. Beach, *The Making of the Auden Canon*, The University of Minnesota Press, 1957, p. 207.

² W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit. p. 66: «E il giardino non può esistere, e il miracolo non può verificarsi. Perché il giardino è l'unico posto, ma voi non lo troverete, finché non l'avrete cercato dovunque e non avrete trovato che il deserto; il miracolo è l'unica cosa che si verificherà, e a voi non sarà manifesto, finché tutti gli eventi non siano stati studiati e nulla accada che non sappiate spiegare».

Nella seconda parte dell'oratorio, « *The Annunciation* », incontriamo le quattro facoltà dell'uomo: la sensazione, l'intuizione, il sentimento, il pensiero, che ci avvicinano al giardino in cui è colei che sarà destata dall'annunciazione dell'arcangelo Gabriele. Anche qui il tono lirico si svolge sapientemente dalle semplici parole della lingua parlata attraverso un ritmo ascendente anapestico con sillaba finale debole, che permette la continuazione del piede metrico nel verso seguente. Ogni verso ha due accenti, ma rivela la sua regolarità anche nel numero delle sillabe disposte in un abile gioco secondo il seguente raggruppamento: 6 nel primo verso riportato, poi 5 5 6 7 7 5 6 6 5 6 5. La rima si trova nelle parole: *temptation, salvation, hidden forbidden, inside decide*, ed è pertanto « *feminine* » o doppia:

Ambiguous causes
Of all temptation,
We lure men either
To death or salvation:
We alone may look over
The wall of that hidden
Garden whose entrance
To him is forbidden;
Must truthfully tell him
What happens inside,
But what it may mean he
Alone must decide¹.

(« *The Annunciation* », Tutti)

« *The Temptation of St. Joseph* » è una rappresentazione assolutamente moderna dell'atroce dubbio che assilla Giuseppe, che attende la sua donna in un bar. Il coro lo incita a non credere.

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit., p. 70: « Ambigua causa di ogni tentazione, noi attiriamo l'uomo alla morte e alla salvezza: Noi soli possiamo guardare sopra il muro di quell'ascoso giardino, il cui ingresso gli è vietato: dobbiamo dirgli fedelmente che cosa avviene all'interno, ma che cosa significhi lui solo dovrà stabilire ».

Così egli sta per tutti coloro che sono tentati a non credere in Dio sol perché non hanno una prova concreta della sua esistenza e del suo amore. Interviene il semi-coro con il tema fondamentale del movimento, in cui il primo verso ha ritmo discendente, gli altri quasi tutti ritmo ascendente:

Joseph, Mary, pray for those
Misled by moonlight and the rose,
For all in our perplexity.
Lovers who hear a distant bell
That tolls from somewhere in their head
Across the valley of their dream —
'All those who love excessively
Foot or thigh or arm or face
Pursue a louche and fatuous fire
And stumble into Hell' —¹.

(da « *Temptation* », III *Semi-chorus*)

In « *The Summons* » c'è la realistica e ironica descrizione dello stato d'animo dei Re Magi (forse ispirata ad Auden da « *The Journey of the Magi* » di Eliot), che affranti dal lungo e gravoso viaggio nel cuore dell'inverno, sono venuti fino alla meta per scoprire « *how to be human* »:

The weather has been awful, a
The countryside is dreary, b
Marsh, jungle, rock; and echoes mock, c c
Calling our hope unlawful; a
But a silly song can help along d d

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit., p. 81: « Giuseppe, Maria, pregate per gli sviati dalla luna e dalla rosa, per tutti noi nella nostra perplessità. Per gli amanti che sentono risuonare nella testa un tocco di campana giunto di là della valle del sogno: — « Tutti quelli che amano a dismisura il piede la coscia o il braccio o il volto perseguono un basso e fatuo fuoco e vanno all'Inferno ».

Yours ever and sincerely: b
 At least we know for certain that we are three old sinners, e
 That this journey is much too long, that we want our dinners, e
 And miss our wives, our books, our dogs, c
 But have only the vaguest idea why we are what we are. f
 To discover how to be human now g
 Is the reason we follow this star¹. f
 (da «The Summons» I, *The Three Wise Men*)

Il disegno strofico è degno di rilievo e richiama alla mente la tecnica di Hopkins in «*The Wreck of the Deutschland*», per quanto si tratti di un differente numero di versi. Vi si procede secondo i modi dell'espressione corrente, e con lo «*sprung rhythm*», e i gruppi di accenti senza intervallo di sillabe non accentate, e rime variamente collocate.

«*The Summons*» ci presenta anche la chiamata alle armi di tutti gli uomini di ventun'anni, che dovranno immolarsi alla terribile guerra mondiale e alla potenza di Cesare, a cui è dedicata l'ironico coro a «fuga», che termina così:

Great is Caesar: He has conquered Seven Kingdoms.
 The Seventh was the Kingdom of Popular Soul:
 Last night it was Order-Order, tonight it is Hear-Hear;
 When he says, You are happy, we laugh;
 When he says, You are wretched, we cry;
 When he says, It is true, everyone believes it;
 When he says, It is false, no one believes it;
 When he says, This is good, this loved;
 When he says, That is bad, that is hated.
 Great is Caesar: God must be with Him².
 (da «*Fugal-Chorus*»)

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit., p. 86: «Il tempo è stato orribile, la campagna è nuda, palude, giungla, roccia; e gli echi si fanno gioco di noi, chiamando arbitraria la nostra speranza; ma una sciocca canzone può aiutare ad andare avanti: Vostro per sempre e sinceramente. Almeno qualche cosa sappiamo per certo: che siamo tre vecchi peccatori, che questo viaggio è troppo lungo, che desideriamo i nostri pasti, che ci mancano le nostre mogli, i libri, i cani, ma che abbiamo solo una vaghissima idea del perché siamo ciò che siamo. Scoprire come essere umani è ora la ragione che ci spinge a seguire questa stella».

² W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit., p. 89: «Grande è Cesare: ha

In «*The Vision of the Shepherds*» c'è un coro di versi giambici e anapestici a due o tre accenti in tutto identici ai versi skeltoniani — di cui hanno anche la consistenza di cinque sillabe ciascuno e l'alternarsi di sillabe finali accentate con sillabe deboli — e con diffusissima rima:

Now all things living, a
 Domestic or wild, b
 With whom you must share c
 Light, water, and air, c
 And suffer and shake d
 In physical need, e
 The sullen limpet, f
 The exuberant weed, e
 The mischievous cat, f
 And the timid bird, g
 Are glad for your sake d
 As the new-born Word g
 Declares that the old b
 Authoritarian h
 Constraint is replaced i
 By His Covenant, l
 And a city based i
 On love and consent l
 Suggested to men, h

conquistato sette regni. Il settimo era il regno dell'anima popolare: ieri sera era ordine, ordine, questa sera è senti, senti; quando egli dice: Voi siete felici, noi ridiamo; quando dice: Voi siete infelici, noi piangiamo; quando dice: è vero, tutti ci credono; quando dice: è falso, nessuno lo crede; quando dice: questo è buono, questo piace; quando dice: questo è cattivo, questo viene odiato. Grande è Cesare: Dio dev'essere dalla sua parte».

/ All, all, all of them. h
 / Run to Bethlehem¹. h
 (« Chorus »)

In « *At the Manger* » i pastori esprimono l'amore in una caldezza corale via via più incalzante di fronte alla madre trepida, che canta la ninna nanna al bimbo, a cui purtroppo sa solo insegnare l'inquietudine, il timore e il pianto:

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit., p. 95: « Ora tutte le cose vive, casalinghe e selvagge, con le quali si deve dividere la luce, l'acqua, e l'aria, e soffrire e tremare nel bisogno fisico, il tetro mollusco, l'esuberante erbaccia, il gatto malizioso, e il timido uccello, sono contenti per amor nostro, ora che il nuovo mondo dichiara che la vecchia autoritaria costrizione è sostituita dalla Sua Legge, e una città fondata sull'amore e sul consenso è indicata agli uomini, a loro tutti, tutti, tutti. Correte a Betlemme ».

Offriamo, per un confronto, questi versi di Skelton, tratti da *Philip Sparrow*, formati da 5 o 6 sillabe con due o tre accenti e alternanze di sillabe finali deboli e forti:

Of fortune this the chance
 Standeth on variance:
 Oft time after pleasance,
 Trouble and grievance.
 No man can be sure
 Alway to have pleasure:
 As well perceive ye may
 How my disport and play
 From me was taken away
 By Gib, our cat savage,
 That in a furious rage
 Caught Philip by the head
 And slew him there stark dead!

(Gli imprevisti della fortuna sono i cambiamenti: dopo la piacevolezza vengono spesso l'angustia e il dolore. Nessuno è sicuro di goder sempre: allora ben comprenderete come fu che mi fu tolto il trastullo, il mio giocattolo da Gib, il nostro gatto selvaggio, che nella sua rabbia furiosa afferrò Filippo per la testa e lo stese a terra rigido, morto).

O shut your bright eyes that mine must endanger a
 With their watchfulness; protected by its shade b
 Escape from my care: what can you discover a
 From my tender look but how to be afraid? b
 Love can but confirm the more it would deny. c
 Close your bright eye. c

Sleep. What have you learned from the womb that bore you
 But an anxiety your Father cannot feel?

Sleep. What will the flesh that I gave do for you,
 Or my mother love, but tempt you from His will?
 Why was I chosen to teach His Son to weep?

Little One, sleep.

Dream. In human dreams earth ascends to Heaven
 Where no one need pray nor ever feel alone.
 In your first few hours of life here, O have you
 Chosen already what death must be your own?
 How soon will you start on the Sorrowful Way?

Dream while you may¹.

(« *At the Manger* », I, Mary)

La ninna nanna consta di tre sestine dal ritmo anapestico, con quattro accenti per verso e due soli sull'ultimo verso di ogni strofa. La rima è ababcc. Ogni strofa incomincia e termina con una parola chiave (« *shut... close; sleep... sleep; Dream... dream* ») che riassume l'implicito tema.

Vengono poi « *The Meditation of Simeon* », considerata la più aperta professione di fede del poeta (Simeone è la figura simbolica dell'uomo convertito tardi alla fede) e « *The Massacre of the Innocents* », entrambi in prosa. L'ultima parte, « *The Flight to*

¹ W. H. Auden, *For the Time Being*, Cit., p. 98: « *At the Manger* »: « Chiudi i fulgidi occhi che i miei mettono in pericolo con la loro sollecitudine; protetti dall'ombra sfuggano alla mia cura: che cosa possono scorgere nel mio tenero sguardo se non la paura? L'amore non può che confermare di più quel che vorrebbe negare. Chiudi i fulgidi occhietti. Dormi. Che cosa hai imparato dal ventre che ti generò se non l'ansietà che tuo Padre non può sentire? Dormi. Che cosa farà per te la carne che ti detti, o il mio amore materno, che tenta di sottrarti alla Sua volontà? Perché fui scelta io per insegnare a Suo Figlio il pianto? Piccolino, dormi. Sogna. Nei sogni umani la terra ascende al Cielo, dove nessuno deve pregare né sentirsi mai solo. Nelle prime ore di vita qui, ahimè, hai già scelto quale morte sarà la tua? Quando t'incamminerai per la dolente Via? Sogna mentre ancor puoi ».

Egypt » ha un'intonazione dimessa, amara, echeggiante nelle voci del deserto in versi allitterati, che il poeta userà successivamente per la composizione del suo *The Age of Anxiety*. Il recitativo esorta la sacra Famiglia a fuggire la morte, andando incontro alla nuova vita. Di là dal deserto si trova il giardino. Un altro Natale è passato: domani è un altro giorno: si attende la Pasqua, e la vita continua per chi cerca Dio nel regno dell'ansia.

Da quanto si è visto, appar chiaro che tutta la poesia lunga *For the Time Being* è formata da pezzi staccati e differenziati per varietà di consistenza metrica, ma uniti come perle dal filo conduttore della narrazione, secondo la convenienza ritmica sgorgante dallo stato d'animo che mirano a descrivere, col fine intuito drammatico che atteggia i diversi personaggi.

Un'altra poesia lunga di Auden ebbe il suo momento di vivissimo interesse quando fu pubblicata nel 1948: *The Age of Anxiety*, la cui analisi metrica si può esaurire in poche parole. È scritta nel verso allitterato, che la tradizione anglosassone trasmise attraverso il medioevo, alla poesia rinascimentale e romantica come elemento integratore della metrica accentuativa, e che riapparve in una forma molto simile a quella originaria in Ezra Pound. Questo poemetto, dove i versi lunghi si alternano con versi brevi, messo a raffronto con la straordinaria differenziazione metrica che abbiamo visto in *For the Time Being* presenta un singolare quanto inefficace aspetto di semplicismo. Si tratta di un'ecloga barocca — come la definisce il poeta — in cui quattro personaggi si chiedono, durante una serata passata insieme, quale senso abbia la vita: nessuno ha trovato un punto d'intesa comune, un qualunque accordo, per cui alla fine ognuno ritorna alla propria solitudine. Ecco le considerazioni che Malin fa al suo ritorno a casa:

For the others, like me, there is only the flash
Of negative knowledge, the night when, drunk, one
Staggers to the bathroom and stares in the glass
To meet one's madness, when what mother said seems
Such darling rubbish and the decent advice
Of the liberal weeklies as lost an art
As peasant pottery, for plainly it is not
To the Cross or to Clarté or to Common Sense
Our passions pray but to primitive totems
As absurd as they are savage; science or no science,
It is Bacchus or the Great Boyg or Baal-Peor,

Fortune's Ferris-wheel or the physical sound
Of our own names which they actually adore as their
Ground and goal¹.

(da *The Age of Anxiety*)

La regolarità dell'allitterazione qui è mirabile: una o due parole accentate allitterano nel primo emistichio con una sola del secondo, la quale non solo è accentata, ma costituisce anche la chiave dell'allitterazione dell'intero verso. Auden poi si serve in abbondanza anche dell'allitterazione alternata e incrociata, come l'ha trovata in Langland.

In questo poeta dunque si può incontrare il maggior numero di espressioni metriche, per così dire, conclusive, formulate nella sua incessante ricerca di schemi adattabili alla lingua viva, che egli alterna con i ritmi tradizionali, accentati o modificati in una scelta di raggruppamenti strofici abilissimi per struttura di versi e disposizione di rime. La sua poesia, a giudizio dei critici², non è ancora giunta a una forma definitiva. Ora egli continua la sua attività letteraria a Oxford, dove è ritornato da qualche anno, forse spaurito dalla «solitudine» americana, quando gli ha mostrato lo spaventoso aspetto dell'essere.

Se da questo breve esame delle più famose poesie del nostro secolo si può desumere come l'impulso creativo derivi al poeta moderno non più soltanto da un evento esterno o da una visione, da un sogno, da un moto interiori, ma scaturisca spesso dal puro, impreveduto, capriccioso piacere che il poeta prova a veder germinare i suoi versi, dipanandoli via via e intrecciandoli in un gioco mutevole di forme apparentemente sciolte dai legami di una configurazione tradizionale, in cui anche la rima è spesso sostituita da vaghe assonanze o da parole-rima messe nei luoghi più

¹ W. H. Auden, *The Age of Anxiety*, Faber and Faber, London 1956, p. 124: «Per gli altri, come me, c'è solo un lampo di negativo sapere, la sera quando ubriaco si va barcollando al bagno a fissare lo sguardo nello specchio per incontrarvi la propria follia, quando tutto ciò che la mamma ci ha detto sembrano tante sciocchezze e gli onesti consigli dei settimanali liberali un'arte inutile quanto quella dei vasai di campagna, perché è chiaro che non alla Croce o alla Clarté o al buon senso le nostre passioni si rivolgono, bensì ai primitivi totem altrettanto assurdi quanto selvaggi: scienza o non scienza, è Bacco e il gran Boig o Baal-Peor, la giostra della fortuna o il suono fisico del nostro nome, ciò che veramente si adora come suolo e meta».

² Cfr. J. W. Beach, *Op. cit.*, pp. 244-254.

disparati, d'altro canto pur ci sembra d'aver dimostrato che esiste un filo conduttore nello sviluppo storico delle forme metriche a partire da Spenser per giungere, attraverso Dryden, Blake, Coleridge, Browning, Whitman, Hopkins, Yeats, al punto di massima evoluzione rappresentato da Pound, Eliot e Auden, che ne sono anche la fase conclusiva. Ben lo sapeva Eliot, quando nel 1917 negò decisamente che esistesse il *vers libre*. Egli riconosceva quanto avesse giovato a lui e ai suoi contemporanei l'esplorazione della poesia medioevale, in cui trovò forme ritmiche dimenticate; e consiglia perciò ai giovani di intraprendere « lo studio dello sviluppo della poesia negli ultimi tre secoli », in cui è possibile scoprire nuove e più elaborate forme della dizione ormai affermata. E forse spaventato dalla rapida curva che avevano preso il progressivo deterioramento della lingua e l'estrinseca espressione poetica, nel 1947 così ammoniva: « una monotonia di versi non scandibili affatica l'attenzione ancor più presto che non la monotonia di piedi esatti »¹.

EDVIGE SCHULTE

¹ Cfr. T. S. Eliot, « Milton, II », in *Selected Prose*, London 1953, pp. 131-149.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- W. H. Auden, *The Collected Poetry*, Random House, New York 1945.
 — *For the Time Being*, Faber & Faber, London 1953.
 —, *The Age of Anxiety*, Faber & Faber, London 1956.
 Joseph Warren Beach, *The Making of Auden Canon*, The University of Minnesota Press, 1957.
 R. Hoggart, *Auden, An Introductory Essay*, Chatto & Windus, London 1951.
 W. Blake, *The Poetical Works*, a cura di John Sampson, Oxford 1913.
 Robert Browning, *The Poems & Plays 1833-1844*, Dent, London.
 William Clyde DeVane, *A Browning Handbook*. New York 1955 (2ª ediz.).
 Elio Chinol, *Il dramma divino e il dramma umano nel Paradise Lost*, Napoli 1957.
 S. T. Coleridge, *The Complete Poetical Works*, a cura di E. H. Coleridge, vol. I, Oxford 1957.
 John Dryden, *The Works of, Poems, 1649-1680*, a cura di E. N. Hooker & H. T. Swedenberg, Jr., University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1956.
 T. S. Eliot, *Selected Poems*, Penguin Books, London 1952.
 — *Four Quartets*, Faber & Faber, London 1955.
 — *Points of View*, Faber & Faber, London 1956.
 — *Selected Prose*, Penguin Books, London 1953.
 Elio Chinol, *T. S. Eliot*, Napoli 1958.
 Mario Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Tumminelli, Roma 1943.
 Grover Smith, *T. S. Eliot, Poetry & Plays*, Chicago 1956.
 George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, Thames & Hudson, London 1955.
 G. M. Hopkins, *Poems*, con introduzione di W. H. Gardner, Oxford University Press, London 1956 (5ª ristampa).
 — *The Letters of G. M. Hopkins to Robert Bridges*, a cura di Claude Collier Abbott, Oxford University Press, London 1955 (2ª ediz.).
 Sergio Baldi, *G. M. Hopkins*, Morcelliana, Brescia 1941.
 Augusto Guidi, *G. M. Hopkins*, Guanda, Parma 1956 (2ª ediz.).
 F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, Oxford University Press, New York.
 Ezra Pound, *The Cantos*, Faber & Faber, London 1954.
 — *Section Rock-Drill 85-95 de los cantares*, Faber & Faber, London 1957 (riproduzione dell'edizione originale pubblicata da Vanni Scheiwiller, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1955).
 — *Canto 98*, all'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1958.

- *Literary Essays*, con introduzione di T. S. Elliot, Faber & Faber, London 1954.
- Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, Faber & Faber, London 1951.
- Harold W. Watts, *Ezra Pound & the Cantos*, Routledge & Kegan Paul, London 1951.
- E. Schulte, « Omaggio a Ezra Pound » in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sezione Germanica I, Napoli 1958.
- George Saintsbury, *A History of English Prosody*, vol. III, MacMillan, London 1923.
- P. B. Shelley, « A Defence of Poetry » in *The Prelude to Poetry*, a cura di E. Rhys, Dent, London.
- John Skelton, *The Complete Poems (1460-1529)*, a cura di Philip Henderson, Dent, London 1948 (2^a ediz.).
- H.L.R. Edwards, *Skelton, The Life and Times of an Early Tudor Poet*, Jonathan Cape, London 1949.
- L. J. Lloyd, *John Skelton*, Basil Blackwell, Oxford 1938.
- Edmund Spenser, *Minor Poems*, a cura di Ernest de Sélincourt, At the Clarendon Press, Oxford 1956 (ristampa).
- W. B. Yeats, *Collected Poems*, MacMillan, London 1955.

TWO NOTES ON GIUSEPPE BARETTI IN ENGLAND

I. BARETTI AND BOSWELL

Ever since its first publication in 1791, Boswell's *Life of Johnson* has been recognized as one of the most readable and engaging biographies in the English language. But whereas generations of readers have taken delight in the brilliantly drawn portrait of the great « dictator » of English letters, scholars of the period have found Boswell's work an invaluable mine of information about all sorts of major and minor figures that formed Johnson's *entourage* — perhaps the most homogeneous intellectual society England has ever known; and generations of editors of the *Life* have shed new light on that fascinating circle of 18th Century worthies. It is therefore natural that Giuseppe Baretti, who spent a considerable part of his adult life in England¹ and considered himself one of Johnson's oldest friends², should from time to time appear in Boswell's pages. Indeed, like Boswell, Baretti seems to have kept a record (no doubt far less systematic than Boswell's) of Johnson's sayings³, though whether he meant

¹ From 1751 till 1760 and again from 1766 (with brief interruptions) till his death in 1789.

² They had met in 1753 or 1754, as appears from Johnson's own statement during the trial of Baretti for manslaughter in 1769. Johnson's deposition is reproduced in D. C. Gallup: *Giuseppe Baretti's Work in England*, Yale Ph. D. thesis, 1939, Microfilm in the British Museum; p. 210. cf. also note below. According to Gallup, Baretti met Johnson through Mrs. Lennox, who had engaged Baretti as an Italian teacher and to help her with the Italian parts of her *Shakespeare Illustrated*, 3 vols., London, 1753-4.

³ Reported by Mrs. Thrale on 26 November 1777 « After my coming to London [Johnson is giving Mrs. Thrale advice about a possible biography she might want to write of him] you will be at a Loss again; though Jack Hawkesworth and Baretti both, with whom I lived quite familiarly, can tell pretty nearly all my adventures from the year 1753... But for a Johnsonsiana cried I [i.e. Mrs. Thrale] we will defy you at least; Boswell & Baretti & myself from Time to Time have a trick of writing down Anecdotes, Bons mots & c.» *Thraliana The Diary of Mrs. Hester Lynch Thrale 1776-1809*, 2 vols. ed. K. C. Balderston, Oxford, 1951, p. 173.

to publish them or not will forever remain unknown. Probably these notes perished together with much other invaluable material when Baretto's executors thought it the better part of valour to burn all his papers unread¹. But the amazing thing is that Boswell should mention Baretto so seldom, considering that Johnson and Baretto were pretty close friends, at least until 1776, when Baretto left the Thrale household, where, on Johnson's recommendation, he had been engaged as Italian tutor to Mrs. Thrale's eldest daughter «Queeney». A more careful reading of such references as there are to Baretto in the *Life* will reveal that Boswell had very little sympathy for the voluble and somewhat exuberant Italian. This impression is confirmed by a more accurate study of the relationship between the two men, now made possible by the great wealth of material contained in Boswell's private papers, which are at present in the course of publication at Yale, under the supervision of Prof. F. A. Pottle.

The two men met for the first time in Venice on 3 July 1765. James Boswell, still a raw youth of twenty-five with no claim to fame (though this had not prevented him from forcing his attention on Rousseau and Voltaire the year before and was not to prevent him from doing the same with General Paoli in Corsica later in the same year) was on his way through Venice in the course of his Grand Tour. Exactly how he met Baretto is not clear, but in any case shyness in meeting people was not one of Boswell's failings. His annotation on this occasion is of the utmost brevity: «See Dominican's friend and Johnson's translator»². Naturally the young Scotsman, who had met Johnson in London two years before and had been befriended by the great man³, was anxious to meet someone who had for many years lived on terms of great intimacy with his idol. Baretto, on the other hand, was in a very low state of mind after the suppression of his *Frusta Letteraria* by the Venetian authorities in January 1763⁴, and was on the

¹ cf. *ibid.* p. 747.

² *Boswell on the Grand Tour: Italy, Corsica and France* ed. F. Brady and F. A. Pottle, London, Heineman, 1955, p. 99. Baretto had translated Johnson's *Rasselas* into French. We should remember, however, that for this period we only have Boswell's memoranda, not his full Journal. cf. Pottle's introduction, pp. xxii-xxiii.

³ cf. *Boswell's London Journal* ed. F. A. Pottle, London, Heineman, 1950, *passim*.

⁴ cf. G. Baretto: *La Frusta Letteraria* a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932, Vol. II, p. 430.

point of leaving Venice for his hide-out in Ancona, from where he was to direct his last venomous darts at his enemy Buonafede, before finally shaking the dust of his native country off his feet. We may therefore imagine with what pleasure he received the young Scotsman, who brought him news from his friend Johnson and the air of a literary world not oppressed by censorship and petty personal controversies. In fact Boswell records two further meetings with Baretto on 7 and 8 July:

«Monday 8 July; Yesterday morning came Baretto, Johnson's friend; curious Italian. Copy».

«Tuesday 9 July; Yesterday... Baretto's who showed you some letters of Johnson's; rich. Gave books. Was quite miserable, and said Devil had created us:

'Why not die like dog?' & c. Pitied him»¹.

Fortunately a number of letters, including a copy of the only known letter from Baretto to Johnson, found among Boswell's papers and recently published² throw more light on Boswell's rather cryptic remarks.

The letters that Baretto showed Boswell on this occasion must have been the three that many years later Baretto himself was to publish in *The European Magazine* and that Boswell, in his *Life*, where he naturally reprinted them, defined «among the very best he ever wrote»³. And well might Boswell be pleased with such an unexpected find in Venice. The book that he received was Baretto's *Lettere Familiari*, which he did not find entirely to his liking. In the grave manner that Boswell occasionally liked to assume with people he considered below him

¹ *Boswell on the Grand Tour*, *op. cit.* pp. 103-4. The reference to «Why not die like a dog» is fully expanded in the *Life*, see G. B. Hill's edition revised by L. P. Powell, Oxford, 1934 vol. II, p. 8, where Boswell merely speaks of a «foreign friend of his». It is on this occasion that Boswell reports Baretto as saying; «I hate mankind for I think myself one of the best of them, and I know how bad I am», to which Johnson's reply was; «Sir, he must be very singular in his opinion, if he thinks himself one of the best of men, for none of his friends think him so».

² See R. Warnock: *Nuove Lettere inedite di Giuseppe Baretto in Giornale storico della letteratura italiana*, Fasc. 393 (1954) pp. 73-87. What follows is in large part based on the material printed in this article.

³ See *Life*, *op. cit.*, vol. I, pp. 361-6, pp. 369-71, pp. 380-2 and Boswell's own note on them. It is, of course, quite possible that Baretto showed Boswell some letters of Johnson's that he did not publish in later years and that were consequently lost.

in social standing, and also no doubt feeling that in one who had been honoured by Johnson's friendship levity was out of place, he wrote to Baretto from Siena on 12 September:

«I am obliged to you for your two Volumes of letters. I like you very much when you relate a fact, or give your opinion on a point of learning or of science; but your strokes of humour and agreeable trifling displease me. If you can figure yourself dancing a hornpipe¹ you may have an idea how I am affected by your *light sallies of drollery* »².

Altogether Boswell's attitude towards Baretto seems to have been rather cool and detached. They met another two times before Boswell's departure from Venice: on 11 July when they visited the church of Madonna dell'Orto, and on the following day when they were on the Rialto together³, but Baretto seems not to have sensed Boswell's somewhat condescending attitude towards him, though he was not only twenty-one years his senior, but also a well-known literary figure both in Italy and in England. This difference of age, experience and knowledge was however felt by Baretto who on 18 July, shortly before leaving for Bologna, where by an unlucky coincidence he failed to meet Boswell who was staying there on his way to Florence, wrote him a long fatherly epistle, advising him among other things to go on with his journal, adding (dare we say prophetically?).

«The day will come that you will be pleased to find an Account of your past thoughts and opinion of things »⁴.

Boswell, of course, needed little encouragement to go on with his voluminous journal, nor was Baretto alone in giving him this advice, for Johnson himself had already done so, and he was merely backing up Johnson's counsel, as he himself admits in a letter written to Johnson at this time, a copy of which he sent to Boswell, who in his methodical way preserved it among his countless other

¹ Baretto was rather fat.

² R. Warnock: *loc. cit.* p. 80.

³ The references to these meetings are omitted from Pottle's edition of the *Tour*, but see Warnock, *ibid.* p. 74. Baretto refers to this meeting in his letter of 7 November, 1767, p. 83.

⁴ R. Warnock: *loc. cit.* p. 75.

papers¹. Then after their abortive meeting in Bologna their paths separated, Baretto going to Ancona to write the last eight numbers of the *Frusta*, and Boswell to Florence and Siena (where he was at last to taste the delights of an «intrigue» with an Italian lady) and subsequently to Corsica. They did not meet again until the end of the year 1766, when both of them had returned to England.

I have dwelt at rather inordinate length on their relations in Italy, because it seems to me that from this the pattern of their subsequent relationship in England can, in a rather vague way, already be seen. Right from the beginning one can sense a feeling of superiority and condescension on Boswell's part, whereas Baretto is effusive and anxious to please and if possible to be of help to Johnson's young friend. However, later on in England an estrangement took place between the two men, though in November 1766, two months after his arrival in London, we find Baretto writing in a short letter to Boswell that he was «fraudato tuttavia del diletto di trovare il mio Boswell in questa Metropoli.»² It seems fairly certain that Baretto was not the first to begin hostilities, for again in January 1767 we have a letter from him to Boswell in which he announces his intention of visiting Scotland and, if possible, meeting Boswell's father, the austere and forbidding Lord Auchinleck. Perhaps we can see the origin of Boswell's resentment in a warning that Baretto added in this letter, to the effect that he would like to see Boswell's projected *Account of Corsica* before he sent it to the printer, as he was afraid his enthusiasm for General Paoli and the Corsican cause³ might result in «che diciate qualche cosa de' Genovesi che non istà alla mia coppella, essendo io da un canto netto di ogni avversione ai Corsi, ma dall'altro inclinato molto ai Genovesi.»⁴ Need-

¹ *ibid.* pp. 76-9.

² *ibid.* pp. 80-1. Boswell had returned to Scotland by this time. His answer to Baretto has not survived.

³ The Corsicans were trying to break away from Genoese rule and set up an independent republic under Paoli. Boswell's visit to the island, suggested to him by Rousseau, had made him an enthusiastic supporter of this movement.

⁴ R. Warnock: *loc. cit.* letter printed 81-2. Baretto had a number of good friends in Genoa and was fonder of that city and its inhabitants than any other in Italy.

less to say, Boswell was not to be put off by a warning of this kind, for one of the main purposes of his book was to show the bravery of the Corsicans and their leader Paoli, and contrast it with the infamous tyranny of the Genoese. Indeed, even before returning to England he had begun conducting an anonymous press campaign in *The London Chronicle* consisting of a series of partly true and partly fictitious reports concerning events on the island, with a view to stirring up public opinion and eventually also inducing the British government to aid the Corsicans' fight against their Genoese oppressors¹. Whether Baretto was aware that these reports came from Boswell's pen is doubtful, though Boswell's efforts on behalf of the Corsicans were of course the talk of the town. In any case, when Baretto published his *An Account of the Manners and Customs of Italy* in 1768 we find the following very uncomplimentary reference to the English partisans of Corsica:

«I cannot help taking notice here, that the Genoese have the misfortune of reckoning amongst their enemies many of the English nation; namely a very large number of those despicable wretches who go in this kingdom under the appellation of Grub-street writers.

These tremendous myrmidons are perpetually venting their formidable rage in your news-papers against the Genovese for two powerful reasons. The one is, that those republicans appear unwilling to lose Corsica tamely; and such an unwillingness in them is not reconcilable with the Grub-street notions on liberty and property...².

Boswell himself denies that he was angry about this paragraph and told Baretto so personally when he went to see him in London on 30 March 1768, Davies, the bookseller, having told Baretto that Boswell had taken offence at it, but he adds:

¹ See *Boswell on the Grand Tour*, *op. cit.* p. 258 and Appendix D pp. 338-43. Boswell went to see Pitt on 22 February 1766, shortly after his return from the continent, to enlist his support for the Corsicans, but received a highly diplomatic and non-committal answer.

² Vol. II, p. 129. Baretto frequently ridiculed the English notion of «liberty», and even defended Italian censorship of books, in spite of the fact that he himself had on more than one occasion suffered from it. On the other hand the cause of Corsica appealed to Boswell's youthful romantic imagination.

«I found his manners exceedingly rough, which had not disgusted me when I saw him at Venice, because I was so happy to find there a great admirer of Mr. Samuel Johnson»¹.

This complaint about Baretto's rough manners — and his conceit — is repeated on a number of occasions by Boswell, and indeed also by other writers of the period. The fact is that Boswell, who was anything if he was not a snob, felt sufficiently sure of himself by now — he was the friend of Johnson and Paoli, had met and argued with Rousseau and Voltaire, travelled in the company of Lord Mountstuart, son of Lord Bute, and had met countless other persons of note — not to need the good opinion of a penniless and comparatively obscure Italian man of letters, least of all in London. And if this man dared pour scorn on his favourite project of aiding Corsica, he, «Corsica Boswell» as he came to be known after the publication of his book, was certainly not prepared to humour him. Dare we also conjecture that there was an element of jealousy in Boswell's feelings, since Baretto was so firmly established in Johnson's good books? It is just possible: Boswell's later attitude towards Mrs. Thrale certainly shows he was not over-generous to his rivals in Johnson's favour.

The two *Accounts* — Baretto's of his own country and Boswell's of Corsica — were both published within a few weeks of one another. Baretto no sooner read Boswell's book, than he wrote him a letter in which he mixed measured and well-mannered congratulations with a complaint of Boswell's treatment of the Genoese². That Baretto wanted to be friendly is perhaps best proved by the restrained tone of the letter; he does, it is true, complain that Boswell had «asserted that the assassins make no

¹ *Boswell in Search of a Wife* ed. F. Brady and F. A. Pottle, London, Heineman, 1957, p. 170. Baretto's suspicion of Boswell was increased by a banal misunderstanding; he had called at the house of a Mr. Bousfield who lived in the same street as Boswell, under the impression that it was Boswell's residence, and having been repulsed at the door, not unnaturally thought Boswell was offended. But undoubtedly Boswell *was* offended *cf.* the letter mentioned below, in which he specifically says «you must know that the manner in which you have accustomed yourself to talk of the Corsicans for whom I have such an enthusiasm, provoked me».

² R. Warnock: *loc. cit.* pp. 83-4.

inconsiderable part of the Genoese nation », adding an obviously sincere defence of a people who had

« given me reason to be displeased when I see them libelled, especially in favour of the Corsicans, who upon the very face of your book do not appear to be any thing better than bloody-minded savages ».

But for anyone who knows what venom Baretto was capable of, both in his literary and personal controversies (we think of certain pages of the *Frusta* and of his treatment of Mrs. Thrale in his *Strictures* published in *The European Magazine* in 1788), the letter is almost honeyed in tone. However, Boswell does not seem to have been pacified quite so easily, and no evidence of an answer has come down to us; and though this cannot be taken as positive proof that none was ever written, if we consider Boswell's practice in these matters, it seems quite likely that he did not bother to reply.

From November 1768 till April 1769 Baretto was out of England on a journey through Spain, in order to refresh his memory of that country with a view to publishing an English version of his *Lettere Familiari*¹. A few months after his return, on 6 October 1769, Baretto, while walking along the Haymarket alone after dark, was accosted by some prostitutes and their bullies and in defending himself stabbed one of these, a man by the name of Evan Morgan. The affair naturally created quite a scandal and at once brought Baretto into the limelight; his numerous English friends such as Johnson and Reynolds, to name only two of the most illustrious, at once rallied to his help by visiting him in prison, standing bail for him and above all by testifying at his trial at the Old Bailey about his character and peaceful disposition². Baretto read his own defence and was triumphantly acquitted of the charge of manslaughter. Only one among Baretto's British friends did not believe in his innocence, and indeed expressed a desire to see him hanged — Boswell. And though after Baretto's acquittal, Boswell composed a letter asking his pardon for having

¹ Published in Milan (1762) and Venice (1763). The English version appeared under the title *A Journey from London to Genoa*, London, 1770. Cf. the second part of this article.

² Cf. Boswell's *Life op. cit.* II. pp. 96-8 and also Baretto's own letters at this period in *Epistolario* I, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, pp. 412-30.

thought him a murderer and offering to be pacified with him¹, the two men never became friends again. In 1775 a casual visitor to England, Dr. Thomas Campbell, notes that

« Boswell and Baretto... are mortal foes, so much so that Murphy and Mrs. Thrale agreed that Boswell expressed a desire that Baretto should be hanged upon that unfortunate affair of his killing... »².

But if Boswell found Baretto's manners rough, he too showed that he could be rude, for on the occasion referred to he refused to get up when Baretto came into the room. As if the testimony of an outside observer were not enough, Boswell himself on a few subsequent occasions refers to Baretto with distaste and contempt. Though acquitted by an English court, to Boswell Baretto's innocence was, to use a Scottish legal term « not proven ». Thus, for example, on 16 March 1776 he visited the Thrales and as the servant opened the door, he observes

« Baretto appeared. I coldly asked him how he did. Methought there was a shade of murderous blood upon his pale face »³.

And if on that day kept his considerations to himself, a few weeks later, on 5 April, he openly mentioned the subject in society. The company — including Johnson, Mrs. Thrale and others — were talking about the journey to Italy on which the Thrale family, accompanied by Johnson and guided by Baretto as interpreter and Cicerone, were planning to set out shortly⁴. In the course of the conversation it was mentioned that there were several towns in Italy where Baretto could not go, as he might run the risk of being hanged there, whereupon Boswell maliciously observed « Ay, ... the Gallows is a Roadpost for his direction at

¹ R. Warnock: *loc. cit.* pp. 85-6. I entirely agree with Warnock in thinking that this letter was never actually sent to Baretto.

² Thomas Campbell: *Diary of a Visit to England in 1775*, Sydney, 1854, pp. 52-3.

³ *The Private Papers of James Boswell from Malahide Castle* prepared for the press by G. Scott and F. A. Pottle, privately printed, 1930-4, Vol. VIII p. 134.

⁴ In the autumn of 1775 Baretto had already guided the same company on a tour through northern France and Paris — and thoroughly enjoyed acting as Cicerone. To his great disappointment the tour to Italy never took place, owing to the death of Mrs. Thrale's son.

several places: *Turn from this* »; and though he adds what Johnson had told him, namely that he was not guilty of common crimes but only « political daring writings », Boswell insists that at any rate in London Baretto had been guilty of murder¹. Evidently, therefore, Boswell's dislike of Baretto was deep-seated and, considering all the circumstances, particularly ungenerous. It is difficult to justify Boswell's harping on this matter on merely rational grounds, but his morbid fascination with murderers and hangings may have had something to do with it². On purely psychological grounds it seems to me quite possible that, whereas he frequently visited murderers in the condemned cell and witnessed countless public hangings, when the man who had risked the gallows was a personal acquaintance, he felt a deep revulsion against him, so that his subconscious attraction towards the criminal turned in the case of Baretto into conscious repulsion of his former friend. Boswell's mind is often a mass of contradictions which even his voluminous private papers cannot entirely resolve. On the level of documentary evidence it is perhaps worth quoting a satirical epitaph on Baretto that Warnock found among Boswell's papers; it repeats the conviction that Baretto's escape from the gallows was due more to good fortune — and perhaps good friends — than to his innocence.

« Hic jacet
Josephus Baretto
Italus Italia Profugus
Qui per multos annos in Anglia
protectione generosa Anglorum vivens
rabie barbara in platea
Anglum barbariter interfecit.
Hic Furcam feliciter evasit »³.

The document is undated, but it does not matter much when it was written, for as we have seen Boswell preserved his conviction

¹ *The Private Papers op. cit.* VIII. pp. 226-7. It is interesting to note that, though the first part of the conversation regarding the Thrales' intended tour of Italy is reproduced in the *Life* in a form very similar to that of the *Journal*, the parts here quoted about Baretto were left out. Undoubtedly the danger to Baretto in visiting certain Italian towns was greatly exaggerated.

² There is ample evidence of this in his various journals and even in the *Life*.

³ R. Warnock: *loc. cit.* p. 85.

for a good many years, and if after 1776 there is no further mention of Baretto in Boswell's papers, there is no reason to assume that he radically changed his mind. Indeed, towards the end of his life Baretto made more enemies than friends in England, and it seems unreasonable to suppose that the one man who had always been his bitter enemy¹, should now turn to his defence. On the other hand, apart from the letters discovered by Warnock, there is no mention of Boswell in any of Baretto's letters or polemical writings. As regards Boswell, at any rate, it seems that Baretto was not the first to attack, and indeed was very slow to hit back, for Boswell's hostility must have been obvious to him and he was no respecter of persons when the venom got into his veins. It is of course possible that had his private papers survived, that some indication of his attitude towards his Scottish rival in the affections of Johnson would have come to light; but we shall never know this. If we are to judge from such documents as have survived we must conclude that Baretto was the victim and Boswell the aggressor. But their hostility existed on a purely social level, and when Boswell published his *Life* in 1791 Baretto had already been dead for two years; besides Boswell's references to Baretto in the *Life* — and they are not many — were not of the kind that would have offended Baretto, as certain passages in Mrs. Thrale's publication of her correspondence with Johnson deeply wounded Baretto and stung him into writing the fiercest — because also the most personal — of his many violent controversies. Whatever the reason may be, not only his published works but also such of his private papers as contain any reference to Boswell, show Baretto as meek as a lamb towards a man who, after all, went about in the very drawing-rooms that Baretto frequented, calling him a murderer. Was Baretto unaware of this? Boswell himself makes it clear that he took no pains to hide his general attitude, so who or what restrained Baretto from hitting back is a question that cannot be answered. But the fact is that for once Baretto seems to have accepted insults without retaliating.

Boswell survived Baretto by six years. It is tempting to see

¹ Though later on Baretto and Mrs. Thrale had a furious quarrel, she could never conceal a secret liking for him, and in spite of his undoubted ferocity and unfairness to her, her comments on his death show generosity and appreciation of his many good qualities.

his hand in the letter written after Baretti's death to the *Gentleman's Magazine*¹, in which the anonymous correspondent says that « he has seldom written but with the stiletto in one hand, and the pen in the other ». On the face of it, the author cannot be Boswell as he declares he « did not personally know the foreigner »² or for that matter Mrs. Thrale, Baretti's attack on whom he condemns, but he shows an uncommonly good acquaintance not only with Baretti's English works but with his Italian books as well; and as we have seen, Baretti himself had given Boswell a copy of his *Lettere Familiari* when the two men met in Venice, and later on had offered to read his *Frusta* with him. Of course, Boswell had many other interests at this particular moment, quite apart from being kept busy by the composition of the *Life*. I have no concrete evidence whatsoever for ascribing this posthumous attack on Baretti to Boswell, for Baretti certainly had plenty of other enemies in London at the time of his death. On the other hand Boswell was the only one of his circle to doubt his innocence in the Haymarket affair and to continue to do so, as we have seen, many years after his judicial acquittal, so that perhaps it is not too fanciful to see Boswell's malice behind the equivocal reference to the stiletto. However that may be, there was certainly no love lost between the two men.

¹ Vol. LIX, May 1789, pp. 469-70.

² And yet this contempt for Baretti for being a « mere » foreigner is latent in many of Boswell's references to him, and particularly evident in the Latin epitaph quoted above. Boswell did not despise foreigners as such provided they were distinguished enough, but Baretti in his opinions was very small fry.

II. THE LETTERE FAMILIARI AND A JOURNEY FROM LONDON TO GENOA

Baretti's literary production is divided fairly evenly — at least as far as quantity is concerned — between Italian and English, not to mention his occasional excursions into French and Spanish¹. The history of literature does not record many cases of writers who have composed in a language not their own, and the amazing thing is not that there are so few, but that there should be any at all. Today, it is true, Baretti's fame as an English author has somewhat faded, his place in Italian literature as the author of the *Frusta Letteraria* being secure, but we should not forget that his English friends, and the English reading public in general, thought highly of him, and though financial success is a very uncertain measuring-rod for literary worth, it is certain that he earned far more by his writings in English than by his Italian productions, which he thrust on a largely unwilling public. Much of his work in English was of a rather ephemeral nature, though this does not detract from the charm of a book like his *Easy Phraseology for the Use of Young Ladies* written for his beloved pupil Hetty (Queeney) Thrale, in which he gives full rein to his whimsical imagination. But two works, apart from his dictionary, above all gained him respect as an author in his adopted country, his *An Account of the Manners and Customs of Italy* published in 1768, and *A Journey from London to Genoa* published two years later. And if, as one of Baretti's most recent and authoritative critics has insisted,

« a lui che fu sopra tutto e sempre letterato, toccò in sorte l'opera che abbiamo cercato di illustrare, di critico della lingua e dello stile contemporaneo »

¹ E. g. his *Discours sur Shakespeare* (1777) and his English-Spanish Dictionary, as well as *Disertacion Epistolar acerca unas obras de la Real Academia Espanola*, now lost.

and again

«La critica del Baretti sorge dalla sua esperienza di scrittore: fuori di quella, si può dire, non esisteva per lui argomento che lo interessasse sostanzialmente e durevolmente»¹

then a comparison between the Italian and English versions of the account of his journey through Portugal and Spain to Italy may not be altogether devoid of interest. There is ample evidence, even outside his printed works, of Baretti's extraordinary gifts as a linguist and of his knowledge of English in particular², and though it would be too much expect the linguistic virtuosity of his Italian writings when he composed in English, yet his style in this language certainly does not grate on the ear. Besides, it is not merely a question of capacity: we may well ask ourselves whether in re-writing his *Lettere familiari* in English for an English public, his aims had not changed a little. I hope the following remarks will provide some answer to this question.

Baretti left London on 14 August 1760 to return to his homeland for good, as he hoped, after a parenthesis in London of nine years which, though extremely pleasant, he yet felt as a form of exile. He had made money and what is more important, friends in England, and had come to love that country and appreciate its virtues and perhaps most of all admire the intellectual life of London society, but he felt that after nine years he had had enough and so on returning to Milan he tried to obtain some sort of public or diplomatic employment from the Minister Plenipo-

¹ M. Fubini: *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954, p. 253 and p. 254.

² For example Mrs. Thrale remarks: «his accent was wonderfully proper; and his Language always copious, always nervous, always full of various Allusions, flowing too with a Rapidity worthy of Admiration & far beyond the Power of nineteen in twenty Natives». *Thraliana*, op. cit. p. 47. As to his writing of English, few will want to quarrel with the reviewer of *The Town and Country Magazine*, who wrote of his *A Journey* «though there are some few slips of the foreigner's pen, these, so far from being just subjects of criticism, should remind us, to our astonishment, how uncommonly well English may be written by an Italian». (July 1770, II, 379).

tentiary, Count Firmian. In the meanwhile he had not forgotten Johnson's advice

«to register all occurrences and observations; for your friends expect such a book of travels as has not been seen before»¹.

and in 1762 he published his *Lettere familiari di Giuseppe Baretti a' suoi tre fratelli*, after some of them had already been circulating in manuscript among his friends². Even before their publication in Milan, some of Baretti's friends foresaw difficulties with the authorities³, and they were not long in coming, for after the publication of the first of the projected four volumes, the censorship yielded to pressure from the Portuguese ambassador and prevented the publication of any further installments. This was not the first time that Baretti's writings had fallen foul of the authorities in Italy, but perhaps nine years in England, where the most absolute liberty of the press ruled, had made him forget the pettiness of literary censorship, and in disgust he retired to Venice, where after the publication of the second volume, which had undergone further mutilations and revisions, he at last gave up the idea of printing the letters in their entirety⁴, and the rest of the book never saw the light, at least in its Italian form. Shortly before leaving Italy for good he does mention that he intended to complete his edition of the letters, before finally giving up writing in Italian⁵. No doubt this idea was superseded, some two years after his return to England in 1766, by the publisher Davies's offer to bring out an English version of the whole book, an offer which Baretti eagerly accepted. He took his task very seriously and in order to refresh his memory he returned to Spain to gather additional information, so as to make the book not only amusing but also instructive;

¹ From the first of Johnson's three letters to Baretti (cfr. p. 241) printed in Boswell's *Life*, op. cit. I p. 365, Baretti also acknowledges his debt to Johnson in the preface to *A Journey*, see passage quoted below.

² L. Piccioni in his edition, Società Subalpina, Torino, 1941, Introduction, p. xv.

³ Carlo Antonio Tanzi in a letter to Chiaromonte, 18 August 1761 «Voglia però Dio che la libertà del suo scrivere non glie ne impedisca la pubblicazione», quoted *ibid.* p. xvi.

⁴ *ibid.* p. xvii.

⁵ Letter to Bujovich, Genoa, 25 July 1766; see L. Piccioni: *Epistolario I*, p. 341.

no doubt he felt he had to give the public his best, as he was paid 500 guineas for the work, a considerable sum for that time. *A Journey from London to Genoa* appeared towards the middle of July 1770 and on the whole had a very good reception. Baretto's admirers rightly saw in it his best work published in English to date; in fact it marks the culmination of Baretto's popularity in England, and after 1770 his star gradually began to wane. Baretto's English friends certainly thought he had surpassed himself; Johnson writing to Mrs. Thrale remarks:

«That Baretto's book would please you all I made no doubt. I know not whether the world has ever seen such travels before. Those whose lot it is to ramble can seldom write, and those who know how to write very seldom ramble»¹.

This is no mean praise from a man of Johnson's calibre.

But of course *A Journey* is not a mere translation of his *Lettere familiari*. If it were there would be little point in comparing the two versions. The Italian book is undoubtedly the more amusing of the two, whereas the English version consciously tries to be informative and 'solid'. One feels that in writing for his Italian public Baretto was out chiefly to make them pass a pleasant couple of hours, to make a smile rise to their lips at every page, in other words to make his travels the pretext for sundry amusing and curious observations. But in the English work the desire to give his readers serious and reliable information outweighs any attempt to amuse them; there is an air of, undoubtedly studied, spontaneity in the *Lettere* that is absent in the *A Journey*: a difference of emphasis not of substance, but one that can give us some clue to the difference between the English and the Italian Baretto.

The diversities between the two versions may be classified as follows: certain remarks that might offend his English readers are toned down or omitted altogether. Other observations are left

¹ 20 July 1770. *The Letters of Samuel Johnson* ed. R. W. Chapman, Oxford, 1952, 3 vols., Baretto's own comment on this letter is «Johnson does not tell it, but he never could think that the petty adventures in it were true: they are however true to a tittle in spite of his incredulity». From his own manuscript annotations to Mrs. Thrale's edition of the letters, in the British Museum copy, pressmark C. 45. e. 5, 6.

out because they are felt to be of no interest to an English public. But the most interesting point of difference is unquestionably to be found in style and tone, for in this we can see how Baretto reacts differently to another kind of environment. In part, it may be, he felt that in writing in English he had to renounce that verbal virtuosity that is so characteristic of his Italian style, but chiefly I believe he realized that what was appropriate in Italy was not so in England — and besides, in the seven to eight years that separate the two works his views on *how* to write had undoubtedly altered, though how far this is due to his contact with his English friends is difficult to determine¹.

Let us briefly examine these differences.

Though, of course, *A Journey* is almost twice the length of the *Lettere familiari* there are a number of passages in the latter that Baretto on revising the book for the English edition left out. The Italian edition gives a greater sense of immediacy and more circumstantial details — Baretto, no doubt rightly, judged that his English public would be more interested in his descriptions of Portugal and Spain than in the exact particulars of a journey undertaken ten years before, and consequently, whereas in the *Lettere familiari* Signor Edoardo (Edward Southwell whom he accompanied to Italy) makes a regular appearance, in *A Journey* there is no mention of his young companion. In the same way he tends to cut down certain descriptions of and observations on things to be seen in England, such as Stonehenge, of which there is a full description in the Italian, but only a bare mention in *A Journey*. Naturally his English readers might be expected to know enough about this subject, whereas to an Italian public it would be a novelty. Similarly, in the *Lettere familiari* there are a number of digressions which could not possibly interest his British public, such as Letter XIII, in which he rides his two chief critical hobby-

¹ C. M. J. Lubbers-van der Brugge in her book *Johnson and Baretto*, J. B. Walters, Groningen, Djakarta, 1951, maintains that Baretto from about 1754 onwards was entirely under Johnson's influence, and that also the *Frusta* shows strong Johnsonian traces. It is, of course true, as I have pointed out above, that Johnson encouraged Baretto to write his *Lettere familiari*, but it seems to me that it is only in the English revision that he is consciously adapting his practice to more Johnsonian principles. Cfr. Fubini's review of Lubbers-van der Brugge's book in *Giornale Storico della letteratura italiana*, 1953, Fasc. IV, in which he rejects her extremist views on Johnson's complete dominance of Baretto.

horses, violently inveighing against Arcadian poetry and blank verse, subjects that were to receive the full blast of his irate pen in the *Frusta*. But more interesting than these is a study of the passages in which Baretti tones down his criticism of certain English institutions or habits, evidently so as not to offend English sensibilities. Thus, for example, on leaving England, in the Italian version he addresses a highly rhetorical and pathetic farewell to the country that had given him hospitality for nine years, but his praise for her good qualities is mingled with condemnation (in very general terms) of her vices:

« Addio, Sede di Virtù: Sentina di Vizio... Ecco ch'io m'accomiato da te, Inghilterra gloriosa, e mi inginocchio e bacio il tuo nobil Terreno, e prego l'Altissimo Iddio che voglia toccar il cuore a que' tanti Furfanti, onde t'è in parte sconciata la natural bellezza, e renderli simili a que' tanti Galantuomini che te l'accrescono ».

Together with the superlatives of praise, also the critical phrases disappear in the English version. In the following letter his comments on the militia he saw exercising a Honiton is toned down from

« Colà veddi un Battaglione di Milizia quartierato in quella Città; e dacché vedo Soldati, la più malandata e la più schifosa guerrerescia genia non l'ho ancora vista ».

to

« At Honiton, from the window of the inn, I saw a battalion of militia newly raised. They went through their military exercise; and I own I did not much admire their movements. However, they will drive the world before them, when they come to be better modelled; and the French will find it no jest, if ever they dare to come over in their flat-bottom boats and set their feet on the British shore as they have been threatening this long while ».

It is obvious how here Baretti has not only wanted to tone down his offensive remarks, but add a little flattery to British pride as well. There are a number of similar passages, from minor points, such as the description of Plymouth which, from a « piccola e brutta cittaduzza » becomes a « small and irregular town », to the whole of Letter XII in the *Lettere familiari*, dealing with the

abject condition of the poor in London, the number of prostitutes and criminals and adding for good measure a fierce condemnation of the English laws on Sunday amusements, which by prohibiting lawful pastimes, according to Baretti drive the poor to drink and melancholy. Not unnaturally this letter was wholly omitted from the English edition, but Baretti's English enemies were not to forget it so quickly and this letter is specifically mentioned by the anonymous correspondent of the *Gentlemen's Magazine* who wrote a violent attack on Baretti after his death¹. Again, there are passages in *A Journey* in which he is evidently pandering to the Protestant scepticism of certain Catholic practices, such as the description of the so-called Cork Convent outside Lisbon², where the Italian version enthusiastically accepts and approves the story of the hermit who spent twenty years in a hole without being able to lie down, whereas the English version contemptuously dismisses it as legendary.

On the other hand descriptions of political conditions in Portugal are much fuller in *A Journey*³, in which he feels at liberty to say all he knows about the recent political disturbances in that country and to attack the wholesale expulsion of the Jesuits, whereas in the *Lettere familiari* one can see the Milanese censorship intervening⁴, as also in Letter XXXVII (corresponding to Letter XXXVIII of *A Journey*) in which he makes it clear that the authorities would not let him print all he knew about the political upheavals in Portugal, saying he intends to tell his brothers personally about everything. Naturally this remark is left out in *A Journey* and the whole passage greatly expanded.

Examples of changes of this and similar kinds could be multiplied many times and would certainly be tedious to cite. After all, it is only natural that after seven years an author who is re-writing a book originally written in Italian for an Italian public, in English for an English public, should make certain changes

¹ See the previous part of this article p. 250. However, his *Scelta delle Lettere familiari* printed in England in 1779 (Part II, Letter XXIV) contains very similar material partly based on this passage.

² Letter XXVIII in *A Journey* corresponding to Letter XXVII in the *Lettere familiari*.

³ Letter XXXI in *A Journey*, Letter XXX in the *Lettere familiari*.

⁴ Cfr. G. Ricciardi: *Giuseppe Baretti e le sue Lettere familiari ai fratelli*, Catania, 1902, pp. 142-3.

designed to please his new readers and if possible avoid offence: and this is what we have seen Baretto doing so far.

But what of the more significant changes of style and tone? As I have said, in the *Lettere familiari* the desire to entertain the reader, to regale him with amusing titbits and anecdotes, to make him smile at an odd whimsical expression is always breaking in upon the graver purpose of instructing him. The English version has largely lost this lighter tone in favour of a more ponderous Johnsonian approach. In fact, as Fubini notes¹, Baretto in writing his *Lettere familiari* has still not entirely forgotten his early love of Berni's burlesque style (one of the formative influences on the young Baretto), and it is interesting to see, for example, how a remark like the following:

« Vedete, se l'Ora del pranzo in questa nave [the packet taking him from Plymouth to Lisbon] meriterebbe un Capitolo Berniesco in lode. E si, che mi viene quasi volontà di provare se di que' Capitoli ne so ancor fare, come quando ero Giovanotto »².

disappears in the English version. And this is only to be expected, for apart from the difficulty of reproducing a 'Capitolo Berniesco' in English, by the time he came to write *A Journey* he had left this stage of his literary development behind him.

The difference of approach is evident right from the preface to the two books. The *Lettere familiari* contain a long « A Chi vuol leggere » signed by Giuseppe Richino Malatesta, Stampatore Regio Camerale in Milano, but evidently written by Baretto himself. In it, in his light bantering tone, he invites the reader to follow Baretto on his travels, promising a new and amusing adventure at every page, as well as solid philosophic delight from his original descriptions.

Compare:

« In queste lettere voi troverete, Leggitori, un Caos di Roba. Voi troverete Descrizioni di Gittà, di Porti di Mare, d'Arsenali... voi vi troverete una Pittura del Terremoto di Lisbona tanto viva e tanto patetica, che probabilmente la riputerete un Capo d'Opera... »

¹ *op. cit.* p. 261 et seq.

² Letter VIII.

with

« In the descriptionis that follow, I hope it will appear that I have spared no pains to carry my reader in some measure along with me; to make him see what I saw, hear what I heard, feel what I felt, and even think and fancy whatever I thought or fancied myself. Should this method prove agreeable and procure the honour of a favourable reception to my work, I shall owe it in a great part to my most revered friend Dr. Samuel Johnson, who suggested it to me, just as I was setting out on my first journey to Spain ».

The difference in spirit is obvious, and not only in the principles which he proposes to follow and in the — let us admit it — not entirely sincere modesty of the English text, but in the very words he uses: the Italian reader will find 'un Caos di Roba', but in English he hopes to 'carry the reader in some measure along with' him. The very quality of the enjoyment that he promises his readers has subtly changed.

Again

« Non vi dico nulla della bella Catalina di Badajoz, e delle Fanciulle di Meaxaras, che le più inzuccherate Novellette non le avrete forse mai sentite. In somma ogni Coltivatore delle Scienze, ogni Amatore dell'Arti si faccia a leggere questo Viaggio, e qualche cosa, che quadri coll'umor suo ve la troverà senza fallo... Nessuno però sia tanto pazzo da credersi di trovar la minima sdruciolevol cosa d'amore, che il Sig. Baretto ha fatto scorrere una libera vena di piacevolezza e di giocondità per tutto questo suo Libro, ma non s'è perciò scordato mai un momento d'essere Cristiano, onde i Padri e le Madri lo lascino pur leggere da' loro anche teneri Figliuoli, e le Badesse e le Priore dalle loro Monache, senza paura che l'innocenza loro ne venga minimamente contaminata... ».

where in English we read

« my only fear upon this occasion is, that some want of dexterity in the management of my narrative may justly have subjected me to the charge of egotism, as I am convinced that I have passed too frequently from my subject to myself, and made myself as much too often the hero of my own story. Yet this fear is not so predominant as to exclude the hope that such an impropriety will be overlooked [*what pseudo-Johnsonian phrases!*] if I have but succeeded in the main point, and effectually assisted the imagination of my reader to form an idea tolerably just of Spain, by exhibiting as well the face of the country, as the manners of the inhabitants ».

In the Italian the 'piacevolezza e giocondità', it seems, are ends in themselves, part and parcel of the plan of the work, where in the English version they are, at best, subordinate to the main purpose of the book, which is to give a reliable and interesting description of the country. Just as the phrase 'inzuccherate Novellette' is typical of the spirit, tone and style of the *Lettere familiari*, so 'the hope that such an impropriety will be overlooked' is characteristic of the Baretto who was preparing *A Journey* for his British public.

How does this difference appear in the actual writing, in the passages in which Baretto is translating or adapting from the original Italian text? Almost invariably the latter shows a conscious seeking after an original or striking expression, with an abundant use of superlatives and a general tendency towards exaggeration, where the English text is plain, restrained and straightforward. This can, of course, in part be attributed to the difficulty of rendering many characteristic Barettoian stylistic tricks in English, but it is undoubtedly also due to a desire to write in a less flamboyant style in English, for Baretto's Italian, particularly in the *Lettere familiari*, often leaves the impression of a series of fireworks of the kind so common in Italian popular festivities. The reader is treated to a continual juggling and playing with words, and, it must be admitted, is at times distracted from the subject discussed or the matter described by these verbal shock-tactics that arrest the reader's attention and make him sit up to take note of a curious word or turn of phrase and so interrupt the flow of the narration, so that the detail is allowed to obscure the whole design. In other words, in the *Lettere familiari* (as in almost all of Baretto's Italian writings) we feel that the author is the whole time conscious of *how* he is writing, turning over in his mind this or that expression to see which will be more effective of striking. In *A Journey* we are at times aware of a superimposed ponderousness, an attempt to be serious and 'solid' that is not entirely in keeping with the spirit in which the work was conceived: in certain passages a general observation bearing an obvious Johnsonian stamp is added, almost, it seems, as a makeweight.

Let us take two passages describing the same event and see how Baretto has managed it in both versions. In Letter XVII of the

Lettere familiari (corresponding to Letter XIX of *A Journey*) we have the famous description of a bull-fight in Lisbon and the confusion caused by some pickpockets among the crowd:

«dopo la morte dell'Ottavo o Nono Toro si levò un romore grandissimo nell'Anfiteatro dalla parte dove stava il Re; e le genti cominciarono a buttarsi a centinaia giù del riparo nello steccato con un precipizio grandissimo, come tutto l'Edificio di legno fosse stato messo a fuoco, e tutti correvano rovinosamente verso il mezzo dell'Arringo; e que' che stavano dalla parte opposta, dove ero anch'io, cominciarono gridando a domandare la cagione di quel subito trambusto; e le strida di quelli che si buttavano o che erano buttati giù nello steccato da una banda, e lo schiamazzo dall'altra di quelli che volevano sapere perchè quegli altri facessero tanto trambusto, era sì grande, che a casa le anime dannate forse non si sente la metà del rombazzo che colà si sentiva: e chi interrogava aveva bello interrogare, e chi rispondeva aveva bello rispondere, che i tuoni dell'Alpi, e della Cordigliera non si sarebbero in quel punto sentiti».

The seventh or eighth bull had just been slain and dragg'd out, and the man at the bull's-gate was going to let in another, when the people in the ground-floor boxes opposite to that where I was, rose at once one and all with the most hideous shrieks, leapt precipitously into the area, and ran about the place like madmen.

The sudden disorder terrified the assembly, and few were those who had any sang-froid left. All wanted to know what was the matter, but the noise of a cataract could not have been traced through the cries of such a multitude».

The reader will at once sense the difference in tone, the greater liveliness of the Italian compared with the more staid approach of the English; in short how a scene like this fires Baretto's imagination in Italian and brings out his quaint humour in the description of a scene of terror, whereas in English the narrative is flat, we might almost say utilitarian.

Or let us take one or two minor examples that illustrate my point. In Plymouth¹ Baretto describes a meeting with

«un Signor Tolcher, Giudice di Pace o Podestà, come si direbbe da noi, di quella Città, e Antiquario sopramercato, Uomo di sessant'anni circa, bello

¹ Letter III in the *Lettere familiari*, Letter VI in *A Journey*.

come una Rosa o un Tulipano, grasso e lucido come un Carnescale, e festevole come una Cingallegra ».

which in English becomes simply « He is a Naturalist and Antiquarian ». Or again, describing the princesses of Portugal, Baretto says « Una d'esse... manca poco ad essere un plusquamperfetto di bellezza », a typically Barettoian expression that is turned into somewhat colourless English as « one of them... is a striking beauty ». Not, of course, that Baretto always reduces his very personal Italian into similarly flat English, for a little later¹ we read

« ma venga [those who have not travelled and think travelling is all pleasure] in Portogallo chi è di questa opinione e se non si sganna, sgiuséppemi e sbaréttimi pure, che gliela perdono ».

which in English becomes

« But let him who holds this opinion, come to travel about Portugal, and I will submit to eat thistles if he does not stagger in his notions about travelling ».

an expression which to my mind shows perhaps more taste and judgment.

It would be useless to multiply examples of this kind, for I hope the few I have given will serve to bear out my points. To end up with, let me cite a short passage in which it seems to me obvious that a ponderous Johnsonian generalization has been superimposed on a purely casual remark. In Letter II (in both versions) Baretto mentions that on his way south from London he passed close to the Earl of Pembroke's Seat near Salisbury but that

« Cento volte fui sul punto d'andar a dar un'occhiata a quelle Statue e a que' Marmi nel lungo soggiorno che ho fatto in quest'Isola, ma non potetti mai effettuare il mio pensiero, onde non ve ne posso dir altro ».

In English the hyperbolic 'cento volte' are reduced to their real proportions and a sententious remark, worthy of the *Rambler* is

¹ Letter XXVI in the *Lettere familiari*, Letter XXVII in *A Journey*.

added:

« I do not know what possessed me, that I never went to see that seat in the space of ten years, especially as I was twice in the neighbourhood. But men are naturally procrastinators: they put it off till next day, till next week; and the next day or next week never comes ».

It would be foolish to labour the point or to pretend that *A Journey* is anything but a revised and slightly altered version of the *Lettere familiari*, but it is worth while pointing out that in preparing his work for an English public Baretto did more than translate his vivacious and at times rather superficial Italian letters into English. That he took his task very seriously we know, for, as we have seen, he returned to Spain on purpose to refresh his memory of that country and its customs, but I believe that the student of Baretto — and this means the student of the whole two-way traffic of literary and cultural relations between England and Italy during the second half of the 18th Century — will find it interesting to note these subtle changes of contents, style and tone, for though we may in part attribute them to the fact that Baretto is after all writing in a foreign language, they are, I think, largely the result of the influence of his English environment and to a change in his whole attitude towards the art of writing.

THOMAS FRANK

LA NEW ORLEANS E LA LOUISIANA DEL FAULKNER

I

Fermata già con i suoi caratteri più appariscenti in alcuni degli schizzi apparsi sul «Times Picayune» durante la prima metà del 1925, New Orleans dall'introduzione che il Faulkner scrive per il lavoro dello Spratling — 1926 — trapassa quasi insensibilmente nella fotografia convenzionale ed eliotiana di *Mosquitoes* — 1927 —. I *Mirrors of Chartres Street*, l'introduzione e *Mosquitoes* nascono in un identico clima di gusto, nonostante che tra il soggiorno a New Orleans e la stesura del romanzo si incunei niente di meno che un viaggio in Europa. Il romanzo, iniziato nel '25 a New Orleans, si trascina dietro, diciamo così, il neworleanismo del Faulkner: eccitazione per certi aspetti della città e atteggiamento di ironia nei confronti della colonia artistica — un Greenwich Village in miniatura —, istintiva tendenza al disincanto, alla tristezza, combinata con una forma molto giovane e letteraria di cinismo. Il viaggio in Europa provvederà qualcosa del materiale di *These Thirteen*; non costituisce esperienza di rilievo; New Orleans, invece, o meglio in un primo tempo solo una parte d'essa, il Vieux Carré, ha il suo peso nello sviluppo della personalità faulkneriana. Sia l'introduzione allo Spratling che le prime e ultime pagine di *Mosquitoes* puntano sul godimento estetico offerto dal Vieux Carré: fra le bizzarre vestigia di una tramontata cultura il calore del Sud si estenua in atmosfere languide e perverse; dopo che «Spring and the cruellest months were gone, the cruel months, the wantons that break the fat hybernant dullness and comfort of Time» (p. 10)¹ l'estate è supina, «unchaste with decay» (p.11), con

¹ Per questa citaz. e le successive da W. Faulkner, *Mosquitoes*, New York, 1927.

« the violet dusk » (p. 14) e « rooftops becoming slowly violet » (p. 11) e « the Pontalba building and three spires of the Cathedral » (p. 14).

Ma il Quartiere Francese non vive più i giorni frenetici di Mamie Desdume e di « king » Oliver e di Jelly-Roll e di Buddy Bolden, specie da quando il Dipartimento della Guerra durante l'imbarco delle truppe per la Francia ha imposto la chiusura delle « luci rosse » di Storyville. Il Mississippi e la strada ferrata¹ avevano già, dal canto loro, contribuito all'emigrazione di bianchi e negri — quindi del jazz — verso il Nord, favoriti in questo dal boll-weevil che diminuiva le possibilità di lavoro negli Stati del cotone, per cui il 1929 vede tutti i maggiori musicisti di New Orleans ormai a Chicago. Non che il jazz sia praticamente scomparso dal luogo; le proteste del «Times Picayune» — portavoce della borghesia francese e creola — ci confermano anzi il contrario. Ma è finita la fase creativa di New Orleans nella storia della nuova musica e il Quartiere Francese è divenuto un museo: l'ora appartiene agli artisti, che vi calano sopra a ritrarlo, oggetto di curiosità e memorie e leggende. « The arched doorways and fan windows, the famous balconies in the French quarter with their intricately designed, lacy railings, the shops with their keepers living in European style »²: tutto questo stimola la fantasia. C'è chi, come lo Anderson, fa più di una volta il cammino inverso a quello del jazz, poiché New Orleans ha dei vantaggi rispetto ai grossi centri industriali del Nord: il sole, una lenta vita, la bellezza delle piante, una tradizione — « a quiet foreign ancestry »³. È nell'estremo Sud che si possono ritrovare le energie e la fertilità inventiva; il vecchio quartiere creolo francese è il luogo più civile di tutta l'America³, e allo Anderson il Sud dà anche altro: negri, navi, i ricchi spesso rancidi odori meridionali che egli ama⁴; negri, risate,

¹ W. Faulkner, *Oggi si vola*, Milano 1947, trad. L. Gigli, p. 247: «Gli venivano in mente i nomi dei luoghi che la ferrovia toccava, correndo dall'estuario del fiume a tutti i centri d'America». Poiché non ci è stato possibile leggere *Pylon* nel testo, questa citaz. e le altre che seguiranno son tratte dalla trad. italiana.

² J. Schevill, *Sh. Anderson*, Denver 1951, p. 154.

³ Sh. Anderson, *Letters*, a cura di M. H. Jones — W. B. Rideout, Boston, 1953, p. 87, lett. a Gertrude Stein, New Orleans, febr. (?) 1922.

⁴ Sh. Anderson, *op. cit.*, p. 135, lett. alla Stein, New Orleans, primi di marzo 1925.

corpi che si dondolano, navi¹; il lento pigro riso dei negri, i corpi dei negri in una lenta danza, al lavoro, mentre sono in istrada... e calore e piogge repentine e brevi². È vero che a chi stia troppo a lungo lontano da New York qualcosa finisce per capitare: « Perhaps he becomes a little provincial, a little dead and afraid »³; ma l'immersione nel Sud è necessaria, purificatrice, per mezzo d'essa si riconquistano, nel rilassato *fluir* dei giorni, il senso della libertà e il dolce dominio delle atmosfere. Atmosfere cospicue, che si modulano su una facilità di prospettive nel *temps jadis*, per cui l'Americano scopre dietro un glicine o un cespuglio di camelie tutti i glicini e le camelie che le centinaia di anni — anni francesi e spagnoli e negri e creoli — son venuti lievitando e maturando nel fertile suolo. Le notti non possono essere che « heavy, voluptuous » con « huge, hot stars like wilting gardenias », e le strade « narrow, shallow canyons of shadow rich with decay and laced with delicate ironwork, scarcely seen »⁴. La storia della giovinezza e del matrimonio di Mrs. Maurier, alla fine di *Mosquitoes*, anticipa stile e motivi che saranno del Faulkner più consapevole, quando anche i pensieri apriranno prospettive nel tempo, moltiplicandosi come riflessi in specchi un poco velati, da decifrare: già Mrs. Maurier nasce con una calligrafia elusiva, opaca, da decifrare; i tratti di essa che sono investiti dalla luce diventano di un valore sproporzionato e assorbono in sé con rapidità tutto il resto. Se si vuole investigarvi intorno bisogna farlo in modo cauto e morboso, « with delicate ironwork », e segni maturi e sanguigni sprizzano dal gioco dei geroglifici, quasi che lo spazio pieno di « voices and sounds, shadows and echoes » (p. 339)⁵ tra gli archi gettati attraverso le generazioni esigesse dallo scrittore l'attitudine ad afferrare e capire « a thing wild and passionate, remote and sad » (p. 337)⁵. Già « our dulcet airs » si contrappongono ai « rigors of New England » (p. 324), come sarà nell'*Absalom*. E si forma la prima

¹ Sh. Anderson, *op. cit.*, p. 128, lett. ad Alfred Stieglitz, New Or., 12 luglio 1924.

² Sh. Anderson, *op. cit.*, p. 129, lett. ad Alfred Stieglitz, New Or., 3 agosto (?) 1924.

³ Sh. Anderson, *op. cit.*, p. 137, lett. a J. Emerson e Anita Loos, New Or., 5 marzo 1925.

⁴ W. Faulkner, *Mosquitoes*, p. 335.

⁵ Il corsivo è nel testo.

traccia del « full style »¹, meditativo e lirico insieme: « You know how it is, how there comes a certain moment in the course of human events during which everything — public attention, circumstance, even destiny itself — is caught... » (p. 325). È anche il momento in cui tutto converge dentro lo scrittore — fantasia, eccitazione, pietà umana, fascino della vecchia città, controllo dello stile, slancio, allarme emotivo — e dal niente scaturisce meno tragica, anzi nemmeno tragica, la sorella minore della protagonista di *A Rose for Emily*, e di Joanna Burden, e, forse, di Judith Sutpen, e, chissà, di Helen Sutpen Coldfield. Si ha il decisivo contatto con il Sud: non il Sud liberatore dello Anderson, ma il Sud che avrebbe sentito lo Hawthorne se Hawthorne fosse stato anche un poco Thomas Hardy e questo Hawthorne-Hardy avesse potuto intuire la vocazione ricca e femminile, di farfalla femmina, di ape regina, del destino del Sud, e insomma ci fossero stati tanto Faulkner e tanto Sud in questo Hawthorne-Hardy da sopraffare e distruggere le fibre di ognuno dei due classici. Ecco quel che il Faulkner, con il nodo nutrito, eppure incerto, del racconto di Mrs. Maurier sta preparando: la materia satura e prestigiosa e spesso apocalittica di una decadenza (« decay »), di una prostrazione (« frustration »), di una morte (« death »). La cartolina illustrata della New Orleans ormai convenzionale svela all'improvviso la presenza inquieta, o solo irrequieta, di un nucleo capace di ulteriore sviluppo, ma già a sé stante: non festone in un romanzo che è tutto di festoni ghirlande tralci, ma istinto della scoperta, giovanile strofa un po' selvaggia in cui la solitudine di un essere vi appare digià astrale e oscura. « And I missed it, missed it clean » dice Fairchild dopo aver ascoltato, interpolandola con proprie osservazioni, la storia di Mrs. Maurier dall'amico ebreo. La testa della donna, in creta, opera dello scultore Gordon, è dinanzi a loro: « Her chins, harshly, and her flaccid jaw muscles with savage verisimilitude. Her eyes were caverns thumbed with two motions into the dead familiar astonishment of her face; and yet, behind them, somewhere within those empty sockets, behind all her familiar surprise, there was something else... » (p. 322)². « I don't see

¹ Warren Beck, *W. Faulkner's Style*, in « American Prefaces », primavera 1941, ristamp. in *W. Faulkner, Two Dec. of Criticism*, a cura di Frederick J. Hoffman-Olga W. Vickery, Michigan ristamp. 1954, pp. 149-150.

² Quando non è indicato il contrario, i corsivi sono miei.

how you missed it » osserva l'amico ebreo « I don't see how any one with your faith in your fellow man could believe that any one could be as silly as she, without reason » (p. 322) e poi: « Look how Gordon got it, right away » (p. 322). Alla fine del racconto: « At first you think it's just silliness, lack of occupation (...) But I see something thwarted of it all, something stifled, yet which won't quite die » (p. 326). Così, quando il Faulkner ricama i suoi festoni, le sue ghirlande, i tralci, sappiamo che c'è, sotto sotto nelle pagine, la sensazione di una specie di incanto, di *seconda vista*; dai tableaux¹ germina — o può germinare — un eccitamento, come di cose e personaggi prefigurati in un tempo anteriore e interiore, per cui anche il feuillage dei volti e delle parole umane ha radici dentro spacchi e sarcofagi di secoli.

II

R. F. Haugh, a proposito dello Hawthorne di *The Scarlet Letter*, ha posto una distinzione fra i tre fondamentali tableaux del romanzo: il primo all'inizio, il secondo al centro, l'ultimo alla fine: i tableaux nello Hawthorne documenterebbero un sintomo di « static imagination » riconosciuto unanimemente dalla critica, ma dei tre solo i primi due sarebbero statici². Una certa staticità è anche nei tableaux di *Soldier's Pay* e *Mosquitoes*: in essi i colori sono come la distillazione dei colori reali, oppure sforzo vago ed esterno di evocarli; già vi si avverte un temperamento compulsivo, che è

¹ W. Beck, *op. cit.*, p. 162: « his scenes become halls of mirrors repeating tableaux in a progressive magnification ». Irving Howe, *W. Faulkner, A Critical Study*, New York 1952, p. 154 a proposito di *Light in August*: « Faulkner's clumsiness in transitional stitching and narrative preparation, particularly his lame summary of Christmas' young manhood, reduces the book to a series of brilliant tableaux; but even then, the tableaux remain in all their solidity, the rich scenic substance of the novel ». Questo passo dello Howe è all'incirca riportato nella nota 83 a p. 225 del vol. XXX, n. 3 (ottobre 1955) di « The Germanic Review », da W. Webb Pusey III, *W. Faulkner's Works in Germany to 1940: Translations and Criticism*, a confronto di un passo dello Hesse; pp. 224-225: « Hesse (« Neue Rundschau ») was especially impressed with the abundance of pictures in *Light in August*, "pictures and configurations of naive perceptive ability" that "radiate deep and satisfying like the works of a great painter and stand in their timelessly innocent beauty in singular contrast to the author's great cleverness and frequent cinematic technique of narration" ».

² R. F. Haugh, *The Second Secret in "The Scarlet Letter"*, in « College English », febr. 1956, vol. 17, n. 5, p. 269.

la causa per cui la staticità¹, nel grado in cui viene raggiunta, assume il carattere di ipnosi, di sogno, di appannamento della coscienza. Questo strano tipo di staticità faulkneriana avrà uno sviluppo alquanto paradossale, presentandosi da una parte sotto l'aspetto di estrema congestione: nessun respiro tra parola e parola, in un intreccio, o avvinghiamento di pensieri, di fatti, di cose: pensieri fatti cose che vogliono scappar fuori con nascita simultanea, di modo che la visione di un attimo sia totale, estensiva nel senso sincronico e diacronico; lo studio comprende anche il passato e presuppone anticipa suggerisce il futuro; inoltre, nel suo presente, nella sua immediatezza, afferra tutto, circolarmente: non una sezione della coscienza, della vita, della sorte, delle circostanze, dell'atmosfera, ma tutte le sezioni, indiscriminato l'atto creativo da quello meditativo e intrusivo. Poiché attira a sé spazio e tempo, di necessità la visione totale richiede spazio e tempo letterari, misura di pagine scritte; e quanto più questa misura si dilata a beneficio di un solo attimo, tanto più lento appare lo schema del racconto. Ma, anche, con tanta più felicità il momento in questione si scioglie nel successivo senza che si riesca ad avvertirne il trapasso, o travaso. Il passato e il futuro sono la gravidanza del presente. Ne deriva che il presente è labile, non definito. Insieme, tuttavia, è fisso, mancando di successione cronologica. La sua staticità è atemporale, per il fondersi del passato presente futuro in una simultaneità, però è questa simultaneità a dare il movimento. La staticità ingloba, infatti, i vari strati del tempo, quindi anche l'evoluzione dall'uno all'altro. Il movimento è continuo²:

¹ Importante è lo studio di K. E. Zink sul concetto di stasi in F.: *Flux and the frozen moment: the imagery of stasis in F.'s prose*, «PMLA», vol. LXXI, n. 3, giugno '56. «Frozen» è vocabolo già presente, nel suo assunto più tragico e deciso, nella critica di R. P. Warren (1946) e Rabi (1951). Anzi l'argomento dello Zink sembra suggerito dal paragr. *Symbol and Image* della recensione a *The portable Faulkner* pubblicata dallo stesso Warren col titolo di *Cowley's W. Faulkner* su «The New Republic» (12 e 26 agosto 1946) e ristampata in *Two Dec.* col titolo *W. Faulkner*. Anche R. Chase (*The Stone and the Crucifixion: F.'s Light in August*, «The Kenyon Review», autunno 1948, ristamp. in *Two Dec.*), che insiste sui valori della contrapposizione di immobilità e movimento nel Faulkner, sviluppa un problema proposto dallo Warren.

² Conrad Aiken, *W. Faulkner: The Novel as Form*, in «The Atlantic Monthly», novembre 1939, ristampato in *Two Dec.*, p. 142: «the whole elaborate method of deliberately withheld meaning (...) to keep the form — and the idea — fluid and unfinished, still in motion». «What Mr. F. is after, in a sense, is a *continuum*. He wants a medium without stops or pauses,

anzi v'è un affiorare di movimenti, sensazioni, attese, da un fondo in apparenza fermo. Ogni tanto ci troviamo con un tableau diverso, ma prima che possiamo renderci conto di quando la diversità si sia realizzata. È un po' difficile far coincidere la constatazione dei tableaux con il concetto della staticità in movimento; i tableaux portano a pensare ad una tecnica a «grandi scatti statici», da «lanterna magica luminosa»¹, ma l'una cosa non esclude l'altra, non solo come alternanza: se i grandi scatti che realizzano vistosamente il trapasso da un quadro al successivo costituiscono l'alternanza dello stato di *continuum*, anche il *continuum* concede che nell'evoluzione di cicli ogni ciclo tocchi un punto in cui l'evoluzione sia ad un massimo di differenza dallo zenit del ciclo precedente e da quello che lo segue. Significa che noi non cogliamo lo scatto, ma giunti ad uno zenit dobbiamo constatare lo scatto avvenuto. Non si vede voltar pagina, ma poi si trova che la pagina è già voltata. I vari tableaux stanno alla narrazione come la rete dei paralleli e meridiani sta alla superficie terrestre.

Un diverso aspetto della staticità faulkneriana è dovuto ad uno stile di deformazione. Il ralenti, che per il primo aspetto contemplato dipende da esuberanza dell'estro, turgore, nel secondo è il mezzo stilistico che consegna il tetro e allucinato messaggio di realtà compulse. Nel '34, recensendo *Sanctuary* che stava «per diventare di moda, attraverso la versione francese² e il film *Perdizione*³ anche da noi», Pavese stabilisce un confronto tra il ralenti del Faulkner e quello dello Anderson, tutto a disfavore del primo⁴. Accingendosi a scrivere il suo breve saggio intitolato *Faulk-*

a medium which is always of the moment, and of which the passage from moment to moment is as fluid and undetectable as in the life...». (I corsivi sono nel testo).

¹ Fernanda Pivano, *Introduzione a W. Faulkner, Non si fruga nella polvere*, Milano 1956, p. 28. Per il rapporto tra presente passato e futuro in F. cfr. anche le pp. 29-36. Lo studio di Sartre sull'uso del tempo nel Faulkner di *The Sound and the Fury* (in «La Nouvelle Revue française», giugno e luglio 1939, ristamp. in *Two Dec.*, pp. 180-188) è un'interpretazione di carattere esistenzialista.

² W. O' Connor, *The Tangled Fire of W. Faulkner*, Minneapolis 1954, p. 56: «it was translated into French in 1933».

³ W. O' Connor, *op. cit.* *ibid.*: «Paramount bought the story and released it as a movie entitled "The story of Temple Drake", starring Miriam Hopkins and Jack La Rue».

⁴ C. Pavese, *Faulkner, cattivo allievo di Anderson*, in «La Cultura» 1934, ristamp. in *La letterat. americ. ed altri saggi*, Torino 1953, col titolo suggerito da un'espressione di A. Bennett: v. A. W. Green, *W. F. at home*, in «The Sewanee Review», estate 1932, ristamp. in *Two Dec.*, p. 47:

ner, cattivo allievo di Anderson Pavese non entra in Faulkner che per approfondire qualche nota su Anderson. Ciò che lo interessa è il ralenti: il Faulkner « fino ad un certo punto conserva il tono trasognato di incanto incessante, di lenta realtà che Anderson ottiene nelle sue figure col pullulare di una vita interiore mai interrotta e sempre fantasticamente coerente », « Faulkner ha semplicemente conservato la tecnica di Anderson nel dare incantato rilievo a certi particolari di umile realtà; nel fare scoppiare una voce, un dialogo in un alto silenzio, in una tensione quasi di prodigio... »¹, « Manca al ralenti² di Faulkner il qualcosa da dire che lo giustifichi », « Raramente infatti in Anderson ci si secca, o comunque accorge della lentezza dello stile: in Faulkner è un continuo ricadere in quel senso di angoscia, di costrizione quasi fisica che si prova appunto a uno spettacolo al rallentatore. Tutta l'avventura di Temple nella casa di campagna — prima metà del libro — è l'esempio più insigne di questo stile asmatico ». Così Pavese per accostarsi al Faulkner parte dallo Anderson e giudica il primo con il metro del secondo. Non un caso isolato, per il nostro autore. Qualcuno infatti cerca nella sua opera il realismo, o la forma di realismo, di Hemingway, e non v'è chi non si preoccupi di altri vicini pericolosi. A volte sottomettendosi a un nuovo tirocinio, il Faulkner si offre da sé ai roncigli dei vari Malebranche. Nella civiltà letteraria ogni approccio è utile per le provocazioni che porta, e del romanzo di Faulkner si può tranquillamente ripetere quanto si è affermato del jazz: cioè che è figlio di un matrimonio misto. La civiltà letteraria è piena di questi matrimoni misti. In Faulkner si incontrano, o scontrano, il culto della tradizione locale e letterario-nazionale e l'esperienza delle altre culture. Ogni nuovo apprendistato, il voler ricominciare spesso daccapo, permettono rapine violente nei terreni altrui, ma gli influssi, o contatti, non si sovrappongono mai ai significati e valori indigeni

« Arnold Bennett said that F. "writes like an angel" ». Tuttavia il giudizio del Pavese sul Faulkner muterà e il saggio *Ieri e Oggi*, del 1947, comprenderà il Faulkner nel « cielo dei classici » (v. *Letterat. Americ.*, p. 195).

¹ Cfr. E. Vittorini a proposito di Caldwell: « Insomma è uno scrittore statico », « I fatti sono mine che ogni tanto scoppiano, con rumore sordo, su un immenso terreno fermo » rispettiv. in « Omnibus » n. 12, 1938 e « Tempo » 23 maggio 1940, ristampati in *Diario in pubblico*, Milano 1957, p. 92.

² Il corsivo è nel testo.

di un autore tanto indigeno, e alla fine — nonostante che i segni di certi amori, di certe predilezioni il Faulkner non riesca sempre a cicatrizzarli nella propria carne — la tematica, il mondo morale, la cadenza e il gusto del linguaggio sono suoi. Ammesso pure che egli abbia serrato in sé il ralenti di Anderson, non v'è più niente di andersoniano in *Sanctuary*: non solo perché non esiste un tipo unico di ralenti, nel Faulkner, ma perché il ritmo incriminato da Pavese — la prosa della prima metà del romanzo — dà angoscia, appartiene ad uno stile asmatico. Stile ansioso, staccato, lo chiamerò il Cecchi¹, ammirando il suo avvilupparsi e montare con fatica. Sicché Pavese ha colto giusto quando ha fermato il carattere della prima metà di *Sanctuary*, ma proprio « quel senso di angoscia, di costrizione quasi fisica » ne è l'elemento attivo, originale. Basta pensare a tutto il frenetico sbattere a vuoto di Temple Drake, come in una gabbia, lungo le tante e tante pagine dei primi capitoli, il suo svolazzar da una porta all'altra nella casa dell'Old Frenchman al modo inutile che ricorda il pipistrello che è stata Cecily Saunders in un crepuscolo di *Soldier's Pay*, per capire che la staticità del ritmo non deriva dalla mancanza di movimenti e di azioni, ma dall'assurdità dell'affannarsi di fronte alla tragedia che incalza². Non si tratta mai della calma contemplazione che caratterizza gran parte del *Sartoris*. In *Sartoris* solo di rado subentra un ritmo rallentato funzionalmente: cioè un ritmo in cui i gesti dei personaggi e le cose che circondano i personaggi sono veduti ad uno ad uno, con inesorabile paralizzata successione e nello stesso tempo una suspense; la suspense è ottenuta coi mezzi più semplici e banali, quali l'uso di una forma scheletrica o non altro che piatta, un elenco di annotazioni, un indugio in apparenza di sapore realistico intorno a determinati oggetti, questi oggetti *posati* in una luce chiara, liscia, ma enigmatica³. Con *Sanctuary* la prosa si fa più dura, di solito precisa, e sembra nuova. Le prime pagine tradiscono lo sforzo di trovare il loro passo, ma poi di capitolo in capitolo la fatica dello svolgersi della prosa riflette

¹ E. Cecchi, *Note su W. Faulkner*, in « Prospetti », primavera 1954, n. 7, ristamp. nella traduz. italiana di *Two Dec.*, Parma 1957.

² Del resto v. anche in Rabi (*F. and the exiled generation*, « Esprit », genn. 1951, ristamp. in *Two Dec.*) il paragrafo della « Fatal Immortality and Immortal Fatality », pp. 132-134.

³ A proposito dell'« intensità » e del « realismo » del F., v. Campbell e Foster, *W. Faulkner, A Critical Appraisal*, Norman (Oklahoma) 1951, cap. IV, del Campbell, pp. 63-64.

davvero la tarda circolare involuzione dei fatti, finché i fatti si immergono l'uno nell'altro, si incrociano, con torva eleganza avanzano verso la tragedia. Lo stile è quello chiamato realistico e il romanzo è considerato un capolavoro di realismo. Ma quando in *Sanctuary* lo stile tende al realistico, quando cioè l'autore vuol dare la conoscenza del suo mondo in maniera oggettiva, senza concedersi di commentare, spiegare, meditare, resta allora un margine che germoglia in qualcosa di indecifrabile. Gli oggetti sono concretamente fotografati, la circostanza è resa al posto che le spetta nell'elenco uniforme, ma è come se tutti gli oggetti e le circostanze venissero veduti in un giorno d'estate troppo caldo e acceso e conservassero intorno a sé l'alone di una caligine. Con lo stile oggettivo rimane il margine di incomunicabile o soltanto non comunicato nel rapporto autore-lettore. L'altro stile, quello fluviale, quello di larga portata, che risponde al primo tipo di ritmo rallentato, incorpora anche la meditazione dell'autore, o il suo fantasticare intorno all'oggetto appena creato, quasi fosse ancora da creare, da frugare, da assediare più da vicino, con maggiore intimità, per cui ecco la prosa complessa: non oscura, ma meandrica. Quando c'è lo stile oggettivo, invece, v'è lo *sfumato*, che è il suo limite e la sua forza. Lo sfumato funge da ingrandimento, eccita la cosa detta, si fa coefficiente dell'allucinazione. Ciò che è detto è espulsivo ma serba in sé una particella di non detto, che lo mantiene al livello della compulsione, e non a quello della liberazione. In comune tra il primo e il secondo stile la mezza verità da dire ancora, quella di cui parla il Vittorini¹. Poiché « accidentato e ossessivo, il mondo di Faulkner si manifesta ossessivamente, con l'ossessione già nel cuore, e alle origini stesse dei personaggi ». Infatti il Faulkner « è agitato dal non ancora compiuto, non ancora armonizzato e diventato coscienza, l'ancora sconosciuto, che significa un altro passo, grande o piccolo, da acquistare alla letteratura e alla civiltà. La vera ossessività di Faulkner è in questo, una mezza verità ancora da dire ». Tuttavia non è esatto che la verità sia sempre repressa e soffocata dentro i personaggi e se ne lasci scorgere solo « un'immagine laocoontesca ». Non sempre ciò accade. Con il primo stile lo scrittore spinge fino in fondo la sua ricerca, e la scrittura tenta di ripeterne il cammino snodandosi e allungandosi qua e là dietro

¹ E. Vittorini, *Faulkner tra l'oscurità e la coscienza* (giugno '37), in *Diario in pubblico*, p. 82.

tutti gli appigli di reale e possibile, di preciso e di approssimato, di concreto e di astratto; lo stesso Vittorini in due saggi successivi scopre la duplice vitalità faulkneriana, capace di raddoppiare le forme per « un "in più" d'ispirazione sviluppatosi all'interno delle parole adoperate », senza che intervenga il dubbio, ma per un pacifico rapporto di coesistenza e completamento dei contrari¹. È per la preoccupazione della mezza verità da aggiungere che il Faulkner non abbandona facilmente la presa su un oggetto, su un personaggio, qualora prima non li abbia — nel suo modo risentito e aguzzo — scalfiti, spolpati fino all'impossibile e crocefissi. E tutto « with the frantic niggling patience of a man in a burning house trying to gather up a broken string of beads... »². Invece, con lo stile oggettivo la verità è « inconsumata »³. Il Faulkner non la esaurisce. Perché se ha l'ossessione della mezza verità ancora da dire, ha insieme l'esigenza della verità da dire solo a metà. Cosicché quando un particolare chiarificatore, un nesso o una conclusione appaiono, la luce (in genere luce di catastrofe) è il logico frutto del lento *montare* della prosa e della vicenda. Il suo formarsi, lungo le vene del romanzo, è connaturato ai momenti più bui ed enigmatici, al tono di incanto senza fine che è il tono di esseri succubi, dagli occhi chiusi; la lenta realtà diviene lenta ossessione attraverso questo ramificarsi della luce nelle nere cantine delle coscienze; infatti, quando luce filtra o sfolgora, non è per giustificare, ma per sancire la condizione di fatalità e disastro. Non spiega (neppure a noi lettori), ma solo dispiega i termini ultimi, ineluttabili, l'epilogo, dei casi contemplati, e i personaggi restano ciechi, in un cieco mondo, avvinti l'uno all'altro in un cieco groppo di fango, privi di una reale autonomia; i pochi che vogliono assolutamente capire e scegliere non si sottraggono al destino comune. Rabi, nel 1951, ha parlato di eroi faulkneriani che si muovono « Oedipus-like, silently, blindly », ritratti « at the moment of a slow wakening, before man is completely aware, while he is crude and unformed »⁴. Ma già questo stato di sogno⁵ era sottolineato

¹ E. Vittorini, *Da Conrad a Faulkner*, (ottobre '38), e *Faulkner come Picasso?* (dicembre '50), in *Diario in pubblico*, rispettivamente alle pp. 97 e 319-321.

² W. Faulkner, *Intruder in the Dust*, New York 1948, p. 81.

³ E. Vittorini, *Faulkner tra l'oscurità e la coscienza*, p. 82.

⁴ Rabi, *op. cit.*, pp. 121 e 122.

⁵ Di un atteggiamento di Mrs. Maurier in *Mosquitoes*, p. 154: « Not fright, fear: a passive and tragic condition like a dream ». Ma vedi Campbell e

dal Cowley nella sua *Introduction a The Portable Faulkner*, 1946¹. Così i personaggi di *Sanctuary* vivono come automi. Temple svoltizza, uccello impazzito che non riesce neanche ad approfittare della porticina spalancata nella gabbia. Popeye, il più assente e distaccato, saetta per « una specie di paura lugubre ». Horace Benbow si alimenta di fantasie. Tutto contribuisce a confermare la atmosfera di fatalità. È così che bisogna restituire al secondo tipo di ralenti faulkneriano la dimensione che gli spetta. La fissità del ritmo, la cadenza grave, a volte disarmonica, pesante, della pagina, la storia dei pupazzi meccanici rispondono all'uso che l'autore fa del futuro. Ogni presente è tanto pregno di futuro che non può scegliere un suo sviluppo, ma deve accettare quello che già contiene nel proprio grembo. Ne consegue che l'azione in atto è passiva, poiché non eviterà mai l'azione successiva e già determinata. Non decidendo di nulla, risulta gratuita, anzi in certo modo paralizzante o ritarda il traffico degli avvenimenti futuri, che affollano il tracciato della vicenda. Ma appena un'azione futura cade sotto il riflettore del presente, si ripete quanto già era avvenuto per la azione che la precedeva. Il ritmo è anormale, cionondimeno può nella sua fisionomia nuova aggiungersi come variante agli esempi di « retardation » offerti dai formalisti russi².

La più forte impressione che si ricava da una lettura del Faulkner è che l'esigenza della mezza verità da dire ancora insieme con

Foster. *op. cit.*, pp. 166-167: « He (F.) has... seldom been completely deterministic; at times, it is true, certain passages in his earlier work may seem to indicate that his characters are victims of forces over which they have no control, but paradoxically most of these passages, when viewed in another way, at the same time seem to imply that the characters have worked out their own spiritual, if not their physical, destinies — once more the eternal problem (at the theological level) of an omnipotent God versus man's free will ».

¹ M. Cowley, *Introduction a The Portable Faulkner*, 1946, ristamp. in *Two Dec.* L'introduzione e i criteri nella scelta dei pezzi del F. per la Antologia hanno dietro di sé l'articolo *W. F. Revisited* (« Saturday Review of Literature », n. 28, 14 aprile 1945) e il grosso saggio dello stesso anno, quasi identico nella sua struttura (*W. F.'s Legend of the South* in « Sewanee Review », estate 1945, LIII) ristamp. sia da Allen Tate in *Southern Vanguard*, 1947, sia da R. B. West, Jr., in *Essays in Modern Literary Criticism*, 1952.

² V. Erlich, *Russian Formalism*, L'Aja 1955, pp. 213-214. B. Tomaševskij, *La Nouvelle École d'Hist. Littéraire en Russie*, in « Revue des Études Slaves », tomo 8°, 1928, p. 232. Inoltre per un aspetto del ralenti come risultato della tecnica dello stream of consciousness, v. M. Friedman, *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*. New Haven 1955, p. 211 a proposito del ralenti di Svevo in *La Coscienza di Zeno*.

l'esigenza della verità da dire solo a metà operi un processo molto più ampio che il duplicarsi dell'immagine di volta in volta nella pagina, il coesistere del reale e del possibile nello stile, lo sfaccettarsi di un carattere o di più caratteri. Le due esigenze coinvolgono l'intero processo creativo. Abbandonando l'unità del periodo, della pagina, del capitolo, ci si deve attenere all'unità del racconto o del romanzo; accostate queste tanto più grosse unità il fenomeno del duplicarsi, anzi del triplicarsi o quadruplicarsi e così via aiuta a capire l'inesauribile fantasia del Faulkner, un atteggiamento, una qualità che si rimandano da libro a libro, da personaggio a personaggio, il ritorno degli stessi personaggi, l'iconografia di un certo tipo femminile o lo stampo di un luogo, di una città. Significa che il primo autore del Faulkner è il Faulkner stesso: poiché la pienezza di un lavoro finito vale in quanto stimolo per un lavoro nuovo — dato il margine di non detto. Un lavoro nuovo porta con sé tipi o argomenti o atmosfere dei lavori che lo precedono, ogni tipo o argomento o atmosfera riscoperti daccapo, quasi fosse la prima volta. Prendiamo Cecily Saunders, del *Soldier's Pay*. È l'archetipo di una ricca iconografia, la prima pietra di una lunga tradizione interna nell'opera faulkneriana. Talora intorno ai dati essenziali della sua figurazione di flapper¹ si aggruppano dati che provengono da altre realtà sociali; il centro corrusco della sua epica rimane sempre, però, la giovinezza, la estrema giovinezza che è la femminilità con dell'efebia, tutta impulso cieco e cieco isterismo. La eredità di Cecily in un modo o nell'altro si tramanda in protagoniste e in comparse. Le comparse sono leggere ma durevoli come graffiti. Ognuna ripete il gesto simbolico compiuto dalla Cecilia Farmer di *Requiem for a Nun* o dalla Celia Cook di *The Unvanquished* o dalla figlia del carceriere in *Intruder in the Dust*: ora favola ora storia, ora Jefferson e il tenente di un esercito in rotta, ora Oxford e Forrest quando non è più il mercante di schiavi che vendeva Percival Brownlee a Theophilus McCaslin per 265 dollari (*The Bear*) ma un generale confederato a cavallo per South Street. L'ambiente storico di Cecilia Farmer e quello di Cecily Saunders sono troppo diversi perché nella personalità della Farmer possano resistere gli elementi che fanno della Saunders una flapper. Resi-

¹ Sul tipo della flapper in Faulkner v. il recente lavoro di Irving Malin, *W. Faulkner, An Interpretation*, Stanford 1957, capitolo « The Women ».

ste il nucleo, cioè il mistero e l'attrazione della femminilità nella adolescenza simile alla enigmatica, selvaggia e solitaria puerizia di alcuni protagonisti maschili — la fissità meditativa e rigida di Christmas o di Charles Étienne Saint-Valery Bon —, varcate appena le soglie del mondo invincibile e freddo e attonito dell'infanzia¹, l'infanzia che vive a sé, in piccole e sparse cellule senza comunicazione con altra età, per intendere il linguaggio delle quali gli adulti debbono scavare nella propria vita ricuperando l'io remoto e perduto. Per cui la realtà più vicina alla realtà dei bambini è la natura indecifrabile del negro allorché il negro — invece di ergere tra sé e il bianco « that impenetrable wall of ready and easy mirth »² — ricorre ad una maschera « not secret so much as impenetrable »³. Ma v'è tra l'infanzia in genere e la razza di colore una affinità più intima, e questa non viene, nei libri del Faulkner, dalle confuse cronache familiari, dai confusi rapporti di sangue, dall'amore delle donne negre per i piccoli bianchi, dall'affiatamento di bianchi e negri nei primi anni della loro esistenza; si tratta invece d'un modo di essere che se nel negro perdura tutta la vita, nel bianco si limita ad una zona, infanzia e talvolta (qualora non si cresca troppo in fretta come Susanna Reed in *Hair*) giovinezza: una forma assente e inerte eppure intenta: la contemplazione verginale di una ragazza bianca (« musing, not even waiting... not even pensive... just musing »⁴, « not even waiting: musing; a year, and still not even waiting: meditant, not even unimpatient: just patienceless, in the sense that blindness and zenith are colorless »⁵, « that state where, though still visible, young girls appear as though seen through glass and where even the voice cannot reach them »⁶, « not in themselves floating and seeking but merely waiting, parasitic and potent and serene »⁶, « that bucolic maiden, with

¹ Le due bambine di Charlotte Rittenmeyer in *The Wild Palms*, New York 1939, p. 222: « the two of them (cioè i due visi) invincibile and irrevocable, the second cold and unwinking, the third merely unwinking », « And now she will take the little one onto her lap, it staring at her still with that intent absolutely blank detachment of infants » (il corsivo è nel testo), « still staring at Charlotte with that detachment empty even of curiosity ».

² W. Faulkner, *The Old People*, in *Go Down, Moses*, New York 1942, p. 170.

³ W. Faulkner, *The Fire and the Hearth*, in *Go Down, Moses*, p. 60.

⁴ W. Faulkner, *Requiem for a Nun*, New York 1951, p. 229.

⁵ W. Faulkner, *Requiem for a Nun*, p. 256.

⁶ W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, New York 1951, p. 67.

that profound and absolutely inexplicable tranquil patient clairvoyance of women »¹); e lo sguardo di una ragazza di colore (« with that immersed contemplation, that bottomless and intent candor, of a child »², « that grave, intent, speculative and detached fixity like a child watching him »³).

D'altronde di affinità, come di correnti segrete, si disegna il mondo faulkneriano. Sono le affinità che distruggono, spesso, le costruzioni esterne dei tipi, delle classi, delle razze, e alla evoluzione precisa (personaggi con identica struttura morale, psicologica, perfino fisica) sostituiscono una discendenza inaspettata. Così a volte un dato giunge ad un personaggio totalmente diverso, determinando, come in combinazioni chimiche nuove, risultati nuovi. Il Faulkner coordina la sua terra popolosa disponendo di pochi dati di caratterizzazione umana: figurativi ed emotivi; ai primi appartengono gli atteggiamenti (o comportamenti), agli altri le qualità. I dati figurativi traducono o sottintendono le realtà emotive, il piano più interno nel personaggio. Linda Snopes, nelle ultime pagine di *The Town*, siede nell'automobile con la stessa rigidità con cui Rosa Coldfield un settembre sedeva nella sua casa parlando a Quentin Compson. Tra il rudere di una società, di una storia, che è Rosa Coldfield e l'essere tutto nuovo che è Linda non v'è in comune che questo stesso strenuo atteggiamento: « and that gal setting there by him (il padre), tight and still and her back not even touching the back of the seat... », « and her still and straight as a post by him, not looking at nothing and them two white balls of her fists on her lap »⁴. Certo nell'atteggiamento della gal concorrono motivi diversi da quelli che inchiodano la spinster sulla sua sedia rigida e dura (una spinster puritana su una sedia puritana) in un « long still hot weary dead September afternoon »⁵. Forse in Linda vi è più compostezza che rigidità e più assenza che coscienza, quando Rosa Coldfield è sempre più che mai presente a se stessa e si conficca nel tempo e nelle cose intorno con un'aspra volontà. Però la quasi assenza di Linda non è mai il distacco con cui Temple, alla fine di *Sanctuary*, siede accanto al proprio padre nei giardini del Lussemburgo. E tuttavia Linda ha conosciuto i

¹ W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, p. 128.

² W. Faulkner, *Delta Autumn*, in *Go Down, Moses*, p. 327.

³ W. Faulkner, *Delta Autumn*, p. 359.

⁴ W. Faulkner, *The Town*, New York 1957, pp. 354 e 355.

⁵ W. Faulkner, *Absalom, Absalom!*, p. 7.

momenti di isterismo che Cecily Saunders ha prestato alla stessa Temple. E insieme le mani di Linda, quiete posate in grembo, ricordano le mani di Frankie in *Sartoris*; così quelle di Frankie, brune come cuccioli, devono qualcosa al tono abbronzato di Patricia Robin, in *Mosquitoes*, « her firmed tanned hands » (p. 30). In tutti questi personaggi il figurativo ha molta importanza. Esso accompagna lo studio di un carattere, oppure lo effettua da solo, con le sue sole forze. Come se dietro alcune parole se ne accendessero altre, non dette ma anche più significative e vitali, e dietro una realtà raffigurata si muovesse non la sua ombra, o la sua eco, la creatura dipendente, subordinata, ma una realtà più vera e più fonda, perfino più vergine. Così il miracolo del raddoppiato di Vittorini avviene anche con la sola intensità di una scrittura monodica. La scrittura monodica trascina sempre con sé la sua invisibile e pur concreta parallela. Come se si riverberasse su zone al buio. Le zone al buio nell'esaltato bagliore della cosa detta quasi prendono corpo, nuvole che passando su un incendio vengono rese chiare e paiono continuarne l'alito del fuoco.

III

La varietà, addirittura il capriccio, le circostanze che presiedono alla nascita dei personaggi creano anche le visioni *composte* dei luoghi, degli ambienti naturali. La visione di New Orleans, per esempio, segue non uno schema fisso, a sé, e in sostanza astratto. Da libro a libro la vecchia città della Louisiana ci mostra un volto diverso, con una coerenza interiore alla storia del personaggio, o dello stile, o della ricerca etica. Infatti in *Mosquitoes*, per esempio, è osservata ben altrimenti che in *Wild Palms*. Sia nel primo che nel secondo caso i personaggi sono funzionali rispetto al tema che fa da fulcro alla vicenda. I personaggi vengono chiamati a svolgere la vicenda — una vicenda obbligata perché obbligato è il tema; si caricano di un grave fardello e non lo abbandonano fino all'ultima pagina. Se, lungo il cammino, acquistano in umanità e rassomigliano agli uomini, oppure perdono ogni possibile sembianza reale, concreta, per diventare puri simboli, o numeri, o astrazioni, questo non ha a che fare con la loro nascita. Ci si spiega la New Orleans di *Mosquitoes* e quella di Wilbourne e Charlotte

Rittenmeyer comprendendo per quale fardello sono stati creati da una parte Gordon, Talliaferro, Patricia Robin, Mrs. Maurier, Jenny, Pete, Fairchild e dall'altra Wilbourne e Charlotte. I primi sono elementi — indigeni o importati, stabili o di passaggio — di una certa società: tipici di questa società che, oltre tutto, appare tipica. La tesi è chiara: rappresentare questa tipica società attraverso i suoi tipi. E quale è questa società? Quali tipi meglio la rappresentano? Il Faulkner, quando scende a New Orleans, non è ancora trentenne ed ha al suo attivo un volume di versi; ad Oxford ha giocato il ruolo dello stravagante, vestendo in modo eccentrico e comportandosi da giovane genio; ha dato un'annusatina a New York e New Orleans è una tappa del suo viaggio in Europa: giunge egli, quindi, con una vernice brillante e falsa e ingenua, l'atteggiamento anticonformista che gli deriva dalla letteratura e che perciò si conforma a modelli letterari. D'altro canto anche New Orleans posa, recita un po', trastullandosi col giocattolo che è il Quartiere Francese. New Orleans è una delle più grosse metropoli degli Stati, con un porto in piena attività che attira e sorveglia le Americhe Latine e l'intero Golfo e nel quale sboccano, attraverso la rete fluviale e ferroviaria, i mercati dell'America Nord. E questa metropoli affaristica, caposaldo di un Sud che risale per competere con il Nord, aggressiva e con un rigoglio tutto lustro e nuovo, portata su dall'impulso della ricchezza petrolifera della Louisiana, si gingilla con vecchi miti e ama scoprirsi antica e blasonata. Il suo giocattolo è il Quartiere Francese, il Vieux Carré, cioè la città nella città. Ed è un giocattolo che non sfuggirebbe al Faulkner quand'anche non ci fosse lo Anderson, come non sfugge a nessun turista. Ma v'è di più: nel Quartiere Francese lo Anderson ci abita e il Faulkner lo imita, così entrambi vi si trovano insediati come ci si son trovati insediati Gayarré e Hearn e Audubon al loro tempo, ed è dal centro di questo fenomeno che il Faulkner contempla intorno a sé, mettendosi quindi, nei confronti della città, in una posizione particolare. L'atteggiamento bohémien del giovane viene a contatto con quello che potrebbe definirsi l'atteggiamento della città, la vernice brillante e falsa dell'uno si incontra con la vernice brillante e falsa dell'altra. Basta aprire il *Mosquitoes* per capirlo. Che New Orleans stia anche vivendo il suo momento di ripresa culturale, il *Mosquitoes* non ce lo dice. Qualche battuta in bocca a due protagonisti è indicativa del giudizio del Faulkner sul fervore artistico nel Vieux

Carré; questi protagonisti sono Fairchild, lo scrittore, e Julius Kauffman, l'ebreo. « Now you lay off our New Orleans bohemian life; » — dice Fairchild — « stay away from us if you don't like it. I like it, myself: there is a kind of charming futility about it like... » « Like a country club where they play croquet instead of golf (p. 52). Appunto *Mosquitoes* ironizza sia intorno alla vita artistica nel Vieux Carré che intorno al rapporto *intellettuali e artisti del Vieux Carré - borghesia snob e con aspirazioni di mecenatismo*. Cioè il rapporto di una categoria della "downtown section" con una categoria della "uptown (o American) section". Paradossalmente la "downtown section" è a nord della Canal Street, e la « uptown section » a sud. La Canal Street sarebbe un po' una linea Maginot. Al suo nord un mondo ancora quasi totalmente latino; elementi della società mecenatizia o pseudo-intellettuale del mondo posto al suo sud premono e urgono oltre la linea di demarcazione, gravitando intorno alla colonia artistica. Il Faulkner studia tale rapporto. Allora in *Mosquitoes* non sono i personaggi ad esigere l'ambiente in cui muoversi; è l'ambiente che ha bisogno dei personaggi per esprimersi e vivere la propria pantomima. Così tanto l'ambiente che i personaggi sono costretti alla tipizzazione più pericolosa. Nella storia di Charlotte e Wilbourne, che costituisce una metà del volume *The Wild Palms*¹, New Orleans e la costa sul Golfo valgono invece come punto di partenza e punto di arrivo di una fuga dalla società, vedono l'inizio e la conclusione di tale rivolta, funzionano da conchiglia: si aprono e poi si richiudono inghiottendo le vittime; nel frattempo abbiamo scorci del meccanismo di città vive e all'erta e *precostituite*, ma non precostituite in quanto Sud o per la vecchia civiltà ispano-francese: solo nel modo come lo sono tutte le città e tutti i luoghi degli Stati — Chicago e l'Utah e il Texas —, e tutte le città e tutti i luoghi della terra, con norme di vita profondamente radicate e nessun piccolo spazio per gli uomini liberi. L'angoscia della Ma Parker mansfieldiana è l'angoscia dei due amanti di *Wild Palms*. Non c'è, nel mondo di Ma Parker, un posto dove lei possa sentirsi sola e sfogare in lacrime; non c'è, nel mondo dei due amanti, la possibilità della solitudine e indipendenza dagli altri uomini. Il Sud, da cui i due

¹ *The Wild Palms* è formato da due racconti i cui capitoli si alternano: *Wild Palms* e *Old Man*.

amanti sono evasi partendo per Chicago, alla fine li serra di nuovo nella propria stretta: un ospedale, una prigione, un tribunale, un cimitero. In *Wild Palms* non è il Sud l'oggetto della ricerca; non corre neppure il pericolo della tipizzazione; non si indulge al suo colore locale.

IV

Fra *Mosquitoes* e *Wild Palms* un arco di dodici anni. Il cammino dalla oleografia alla terribile e concreta tenaglia di Charlotte e Wilbourne non è, però, molto diritto. Non si passa gradualmente da una certa visione ad un'altra. A segnare le tappe di New Orleans e della Louisiana nell'avventura faulkneriana ci si può credere autorizzati a sospettare che l'autore non sviluppi coerentemente la sua conoscenza, modificando e correggendo e migliorando una prospettiva, cioè continuando a lavorare sulla stessa prospettiva. Il nome di New Orleans e i tratti della regione ritornano, ma ogni volta vi è una nuova ricerca, e spesso quindi un disegno nuovo. Talora però la nuova immagine si dispone accanto alla precedente con un valore aggiuntivo, ampliando e nutrendo la conoscenza, la esplorazione della città e della terra intorno. E tutte, alla fine, armonizzano pur essendo nate non l'una dall'altra, coerentemente fra loro, ma di volta in volta in coerenza con il tema del libro nel quale appaiono, o con il problema di stile che al momento prende l'autore. Così, specchiata nelle varie immagini, la visione di New Orleans e della Louisiana ha una sua completezza.

Certo *Mosquitoes*, interessante per la ricerca che si propone, risolve in modo banale la presentazione della città. In qualunque guida neworleanese che cosa si raccomanda al turista? Il tour nel Vieux Carré. E che cosa c'è da vedere in esso? Le strade strette, le ringhiere di ferro lavorato a trina, i cortili, gli studi degli artisti, le botteghe dall'aria sudeuropea. Il centro del quartiere è la Jackson Square (ex Plaza de Armas ed ex Place d'Armes) con la statua in bronzo del generale Jackson, l'Old Hickory, l'eroe di Chalmette: piazza su cui danno la Cattedrale, il Gabildo (sede del governo al tempo degli spagnoli), i palazzi Pontalba. Un secolo fa la via principale era la Royal Street; sono importanti oggi la Chartres Street, la Canal Street che delimita la zona a sud, la Esplanade che la

chiude a nord. Ebbene, ecco ora la New Orleans di *Mosquitoes*. Lo studio di Gordon si trova vicino alla Jackson Square e alla Royal Street, per cui tra l'andirivieni di Gordon e quello di un suo visitatore non possono sfuggire alla descrizione la statua dell'Old Hickory, le guglie della cattedrale, Pontalba e tutto il verde che rende la piazza un lago tranquillo: melograni, ibisco, lantane, canne. Anche il romanziere Fairchild vive nel cuore della città: il suo balcone si affaccia proprio sulla cattedrale. Ed ha uno studio nel quartiere la pittrice Jameson, che tuttavia vive con la famiglia in altra parte. Di due figure popolane capitate nella comitiva, Jenny viene dall'Esplanade Avenue e quando fa ritorno a casa prende il tram in Canal Street; Pete, che di nuovo incontreremo in *Pylon*, è di una famiglia oriundo-italiana arricchitasi con la gestione di una trattoria all'italiana. I vicoli son descritti affollati da bambini urlanti e selvaggi, come nel *Notebook* dello Anderson: « shrieking children from south Europa once removed and wild and soft as animals and cheerful with filth » (p. 294) e da donne « screaming from adjacent door to door in bright dirty shawls » (p. 294); l'aria vi è appesantita dai vecchi odori di cibo: « smells rich enough to fatten the flesh through the lungs » (p. 294). All'ingresso delle bottegucce siedono i proprietari, che ricordano gli « old, fat Italian white men before little shops » dello Anderson¹, e la sera le donne cullano i piccoli parlando tra loro « in soft south European syllables » (p. 15). I muri sono cadenti e sporchi, il vecchio ferro battuto mostra i suoi graziosi ricami neri.

Naturalmente, dato il tema del libro, non sarebbe stato facile evitare il pittoresco e il luogo comune anche se l'autore avesse cercato di farlo. La verità è che l'autore non ha neppure cercato di farlo. Già con i *Mirrors of Chartres Street* e l'introduzione allo Spratling egli presentava ai neworleanesi una New Orleans ricalcata sulle loro stesse formule, con un Vieux Carré di maniera (« with its narrow streets, its old wrought-iron balconies and its southern European atmosphere », « An atmosphere of richness and soft laughter »²). È con lo stesso spirito che ci dà il Vieux Carré in *Mosquitoes*. E non importa tanto la coincidenza con i punti cardini

¹ Sh. Anderson, *op. cit.*, p. 129, lett. ad A. Stieglitz, New Orl., 3 agosto (?) '24.

² W. Faulkner, *Introduction* a W. Spratling, *Sherwood Anderson and Other Creoles*, 1926, cit. da W. O' Connor, *op. cit.*, alle pp. 22 e 169.

nali indicati dai Baedeker quanto il tono romantico in cui essa è realizzata. Questo tono non riesce a conciliarsi con la satira su cui si regge la tesi di *Mosquitoes*. Bilanciandosi *Mosquitoes* tra la satira e la commedia, le descrizioni rimangono isolate: pezzi lirici, di bravura, saggi in bello stile, che si fanno interpreti del sentimento faulkneriano per il paesaggio del sud, per la New Orleans carica di storia e di memorie. A parte la vita dei vicoli che, per quanto colta solo nel suo aspetto pittoresco, prepara il formicolio carnevalizio e desolato della New Valois di *Pylon*, ogniqualvolta l'autore descrive Pontalba e la cattedrale, o il lago di Pontchartrain, o le paludi intorno al fiume Tchufuncta, la satira (ma satira indulgente, in apparenza audace, di solito convenzionale) cede dinanzi ad un artificioso lirismo. Così l'autore si comporta diversamente con i personaggi e con i luoghi, senza raggiungere l'equilibrio, facendosi prendere la mano ora dall'ironia ora dallo slancio lirico. Si avverte sempre una frattura quando si passa da una descrizione di ambiente o dalla interpretazione di un'atmosfera alla recita di un personaggio. L'ambiente e l'atmosfera sono su un piano diverso da quello del personaggio, il che determina sensibili dislivelli di tono. Dislivelli i quali, imponendo il contrasto fra sublime e comico, potrebbero aiutare la comicità della vicenda se il sublime scaturisse da commozione sincera e la satira avesse la propria ragion d'essere in una esigenza etica. Ma di fronte alla Louisiana il giovane autore ha un atteggiamento falso. Quello che egli vuole è l'atmosfera eccezionale, il paese insolito, la terra fuori dell'ordinario; di conseguenza non solo colpiscono la sua fantasia gli aspetti più vistosi, ma la fantasia stessa si aizza di continuo ricorrendo a mezzi magici per trasfigurare il reale. L'incantesimo può venir provocato da immagini quasi fisse: i globi di luce nella Jackson Square simili a meduse, Pontalba e la cattedrale, il barocco del monumento equestre, le stelle come gardenie, la luna consunta, il passato con gli schiavi e i preti, gli alberi barbuti delle paludi. È in virtù di tale automatismo prestigioso che per la città delle mura nasce la caratterizzazione di un volto pingue e raffinato e disfatto, crudele. Della crudeltà che ogni grande decadenza porta con sé. Il tipo di retorica legato a questa caratterizzazione è costante nelle pagine del Prologo e dell'Epilogo, indipendentemente dal personaggio in scena. Spesso il Faulkner cerca di descrivere il luogo attraverso il personaggio. All'inizio del romanzo, per esempio, lo

studio ove lavora lo scultore Gordon è visto dal futile elegante Talliaferro, per cui la breve fantasticheria sugli schiavi a pagina 11 (cap. I del Prologo) potrebbe considerarsi frutto della mente di quest'ultimo. Ma v'è troppa somiglianza di stile e di tono fra quella fantasticheria e il flusso di coscienza di Gordon al capitolo 9° del Prologo o le divagazioni che nell'Epilogo accompagnano la passeggiata notturna dei tre amici Fairchild, Gordon e l'ebreo. In confronto sia al capitolo 9° che alle divagazioni durante la passeggiata notturna, il brano a p. 11 si presenta tecnicamente diverso. Ma la sua spinta interiore (l'impulso ad alterare deliberatamente il reale) è la stessa degli altri brani, identica è la disposizione emotiva, su identiche leggi si basa il gusto della forma:

« This unevenly boarded floor, these rough stained walls broken by high small practically useless windows beautifully set, these crouching lintels cutting the immaculate ruined pitch of walls which had housed slaves long ago, slaves long dead and dust with the age that had produced them and which they had served with a kind and gracious dignity... » (p. 11).

Il passo è fra due tentativi di interpretazione lirica dell'estate neworleanese:

« Outside the window New Orleans, the vieux carré, brooded in a faintly tarnished languor like an aging yet still beautiful courtesan in a smokefilled room, avid yet weary too of ardent ways. Above the city summer was hushed warmly into the bowled weary passion of the sky. Spring and the cruellest months were gone, the cruel months, the wantons that break the fat hybernant dullness and comfort of Time; August was on the wing, and September — a month of languorous days regretful as woodsmoke » (pp. 10-11)

e:

« And outside, above rooftops becoming slowly violet, summer lay supine, unchaste with decay » (p. 11).

In quanto a stile e tono l'intera pagina non si distingue dalle due descrizioni della Jackson Square contenute nel secondo capitolo del Prologo:

« an undimensional feathered square, across stencilled palms and Andrews Jackson in childish effigy bestriding the terrific arrested plunge of his curly balanced horse, toward the long unemphasis of the Pontalba

building and three spires of the cathedral graduated by perspective, pure and slumbrous beneath the decadent languor of August and evening » (p. 14);

« Jackson square was now a green and quiet lake in which abode lights round as jellyfish, feathering with silver mimosa and pomegranata and hibiscus beneath which lantana and cannas bled and bled. Pontalba and cathedral were cut from black paper and pasted flat on a green sky; above them taller palms were fixed in black and soundless explosions » (p. 14).

Siamo nella sezione, diciamo, di Talliaferro. Dovrebbero quindi essere gli occhi e la sensibilità di Talliaferro a renderci il quadro della piazza più bella e famosa del Vieux Carré. Ma quando al capitolo 9° del Prologo Gordon fa ritorno al proprio studio, gli occhi e la sensibilità con cui la Jackson Square ci vien data sono ancora gli stessi: il che vuol dire che è sempre l'autore a interpretare e tradurre per noi, senza rapporto con la personalità del protagonista del momento:

« There was a moon, low in the sky and worn, thumbed partly away like an old coin, and he went on. Above banana and palm the cathedral spires soared without perspective on the hot sky. Looking through the tall pickets into Jackson square was like looking into an aquarium — a moist and motionless absinthe—cloudy green of all shades from ink black to a thin and rigid feathering of silver on pomegranate and mimosa — like coral in a tideless sea, amid which globular lights hung dull and unstraying as jellyfish, incandescent yet without seeming to emanate light; in the center of it Andrew's baroque plunging stasis nimbused about with thin gleams as though he too were recently wetted » (pp. 48-49).

Nel capitolo di Gordon, tuttavia, lo squarcio lirico ha la funzione di trampolino dal flusso di coscienza all'incontro di Gordon con gli amici e al colloquio con loro. Si avverte chiaramente quando il punto di vista di Gordon — espresso col flusso di coscienza — viene abbandonato e l'autore riprende le redini del racconto. Anche i due passi sulla Jackson Square inseriti nella sezione di Talliaferro sono la voce dell'autore. Ambiguo invece è il modo come è condotta la breve fantasia sugli schiavi. Protagonista ufficiale del primo e secondo capitolo è Talliaferro: nel senso che lo studio di Gordon e la zona intorno sono resi mediante le sue reazioni. Egli teme per il lindore dei propri abiti, perciò l'insistenza su alcuni particolari (le pareti sporche, le scale umide e buie con la polvere sulla ringhiera, la sporca bottiglia del latte, i vicoli le cui botteghe illuminate

a gas emanano un nauseabondo odore di cibo) ha vivo sapore di contrasto comico e caratterizza il personaggio oltre che l'ambiente. Nel contemplarsi le scarpette di coppale impolverate, Talliaferro è consapevole di pagare così un prezzo per l'Arte: « Yes, one must pay a price for Art » (p. 9). Perciò alcune minute osservazioni debbono spettare a lui. Ma vi sono rilievi che vanno al di là delle sue capacità percettive ed emotive, slanci lirici in cui non v'è nulla che sia intimo e soggettivo, legato alla vita del personaggio, ma una retorica impersonale, generica, astratta. Potrebbe essere Talliaferro ad evocare per un attimo gli schiavi « long dead and dust with the age that had produced them » (p. 11), ma il pezzo è condotto in modo ambiguo e non è facile stabilire se la breve fantasia l'abbia Talliaferro o il qualcuno che osserva da fuori, lo Speaker che costruisce la vicenda e la commenta: lo speaker Faulkner. Certo è che non ne risulta approfondito il personaggio, ma solo caratterizzato il luogo con un elemento tutto locale, da sud: il ricordo degli schiavi. O quasi più che il ricordo: la presenza dei loro fantasmi. Questa presenza ritornerà alla fine del romanzo per trascinarsi in una atmosfera di vecchio cattolicesimo spagnolo durante la passeggiata notturna di Gordon, Fairchild e Kauffman: prima a « *thin celibate despair* » (p. 335)¹ che tre preti grigi e silenziosi lasciano dietro a sé fra gli antichi muri privi di finestre; poi altri preti: « *Three more priests, barefoot, in robes the color of silence* » (p. 336); sotto una volta di pietra il mendicante che dal sonno trapassa nella morte; intorno al mendicante topi « *like dull and cunning silver, keen and plump as death* »²; infine « *soundless shapes amid which, vaguely, a maiden in an ungirdled robe and with a thin bright chain between her ankles* » (p. 337), « *women wearing skins of slain beasts and chained one to another, lamenting* » (p. 337). Tutti questi fantasmi saturano i corsivi del capitolo 9° dell'Epilogo, accompagnando la passeggiata notturna dei tre amici, mentre le stelle, come all'inizio del romanzo, sono gardenie appassite e s'intravedono i merletti in ferro delle ringhiere e donne dalla faccia « *flat and pallid and rife, odorous and exciting and unchaste* » (p. 335). Il silenzio scende « *as a procession of nuns with*

¹ I corsivi di questa pagina e della seguente sono nel testo.

² Per l'accostamento topi-morte v. *Carcassonne* (la forma agonica delle fantasie e lo zampettio fiabesco e vorace dei topi) e *Red Leaves* (il negro che deve morire e i sommessi arpeggi di zampe topesche nel fienile).

breathing blent » (p. 337), poi avanza un rumore che cresce fino a diventare « *a wind thunderous from Hills with the clashing hooves of centaurs* » (p. 338), e gli zoccoli dei centauri risuonano « *storming* » (p. 338), gli zoccoli così frequenti nella prosa faulkneriana, dai liocorni dorati di *Soldier's Pay* e *Sartoris* al buckskin pony di *Carcassonne* e alle fantasie di Hightower in *Light in August*¹. Il capitolo è notevole perché le suggestioni del passato agiscono sui tre amici in maniera precisa; attraverso il fluttuare incerto delle immagini è chiaro l'indirizzo dell'evocazione: è la Nouvelle Orléans del *Code Noir* a sorgere e ricrescere intorno ai tre ubriachi, la terra dei primi Gesuiti e delle prime Orsoline. Frammenti del passato che la fantasia risveglia si mescolano a frammenti impudichi del corrotto mondo di oggi, creando una forma blanda di incubo. E come la satira ottenuta con una meccanica esteriore devitalizza il personaggio, impoverendone la verità per uno schema artificioso, così questa atmosfera ottenuta con il compromesso delle formule magiche è un pallido simulacro di atmosfera.

Ancora più lontano risale la mente dell'autore dinanzi alla natura del sud, e di altre formule magiche necessita la nuova retorica. La città è studiata nel Prologo e nell'Epilogo; i quattro capitoli intermedi corrispondono ai giorni di crociera nel lago di Pontchartrain e ci fanno conoscere una parte dei dintorni: la costa settentrionale del lago. Anche in questo caso assistiamo ad un processo magico per cui la natura si traveste, agli occhi dello scrittore, forzando, elettrizzando i caratteri del primitivo, del primordiale e contaminandoli con oscuri simboli religiosi.

Il primo giorno di crociera, scomparsi alla vista New Orleans e il bacino con lo Yacht Club, il *Nausikaa* raggiunge sulla sponda opposta del lago « *a sluggish river mouth* » (p. 82): il fiume Tchufuncta, o Chefuncta, che in indiano vuol dire daino. Sono le sei del pomeriggio e il *Nausikaa* penetra in un corridoio senza soffitto né pavimento, fra pareti di solenni barbati cipressi immobili come bronzo. In mezzo a questi cipressi il tramonto violetto è fuori del tempo:

« and while the last of day drained out of the world the *Nausikaa* at halfspeed forged slowly into a sluggish river mouth, broaching a timeless

¹ W. Faulkner, *Light in August*, New York 1932, p. 467: « the dying thunder of hooves ».

violet twilight between solemn bearded cypresses motionless as bronze» (p. 82).

Un'impressione di quiete, immobilità, solitudine. Ma l'autore insiste: bisogna inserirsi più profondamente nelle cose, bisogna ascoltare, perché la grande favola della trasposizione in un *tempo sacro* si verifichi, là dove era il non-tempo. Le metafore costruiscono la nuova prospettiva:

« You might, by listening, have heard a slow requiem in this tall nave, might have heard here the chanted orisons of the dark heart of the world turning toward slumber » (pp. 82-83).

Prospettiva religiosa, che il ritmo dato dalla ripetizione di forme verbali, la presenza di vocaboli desueti come « orisons », la solennità delle immagini sfumano di arcaicismo. Ma l'autore, a questo punto, fa ancora un salto indietro: e il lento requiem, l'alta navata, le orazioni salmodiate — immagini che, tutte, evocano una realtà cristiana — si disperdono mentre gli alti cipressi gravitano sul fiume con la implacabilità senz'anima degli dèi pagani. La cipriè, cioè, non richiama più la chiesa, ma il tempio pagano; alla spiritualità d'un sentimento sacro si sostituisce il volto fisso e impenetrabile degli idoli. La natura ormai non risponde all'uomo, ma gli si oppone. Invisibile si scatena contro gli intrusi la furia del luogo; inseguiti dalle zanzare gli intrusi sgombrano il ponte e il *Nausikaa* torna indietro rapidamente verso il largo. La bellezza, il silenzio del fiume erano un tranello. La farsa prevale e distrugge la contemplazione.

Oscillanti fra un tempo biblico e un tempo pagano sono altri passi. Il terzo giorno la nebbia fascia lo yacht « timelessly » dentro una soffice lana grigia, in questa lana l'aurora è come un alito sospeso:

« The first morning of Time might well be beyond this mist, and trumpets preliminary to a golden flourish; and held in suspension in it might be heard yet the voices of the Far Gods on the first morning saying, It is well: let there be light » (p. 164).

Quando la nipote di Mrs. Maurier fugge dallo yacht insieme con il cameriere David, gli alberi della riva — i giganteschi alberi tra i quali la nebbia sembra « a sluggish growth » (p. 169) — fanno paura. Sono simili ad austeri patriarchi: « The mist... revealing

somber patriarchs of trees, hiding them again » (p. 171), « between battalions of patriarchs of trees » (p. 174), « patriarchal trees » (p. 213), « huge trees brooded bearded and ancient as prophets out of Genesis » (p. 211). Ma sono anche « like gods regarding without alarm this puny desecration of a silence of air and earth and water ancient when hoary old Time himself was a pink and dreadful miracle in his mother's arms » (p. 174). E sono perfino più antichi degli dèi: « those eternal bearded trees, bearded and brooding, older and stiller than eternity » (p. 187); e se la nebbia « might have been the first prehistoric morning of time itself; it might have been the very substance in which the seed of the beginning of things fecundated » (p. 169), dal canto loro essi « might have been the first of living things, too recently born to know either fear or astonishment, dragging their sluggish umbilical cords from out the old miasmatic womb of a nothingness latent and dreadful » (p. 169).

Tuttavia, patriarchi o dèi o qualcosa di più antico, gli alberi sono sempre ostili ai due fuggiaschi. La natura è affascinante, ma terribile. Si ha la sensazione di un paese stregato. All'inizio della fuga, per pochi attimi la ragazza si muove come in un paradiso terrestre capovolto, in cui il serpente si sottragga ad Eva affondando nell'acqua nera di un ruscello. Il rettile, la cupa penombra, l'acqua nera, il palpito della grande farfalla dalle ali graziose, l'enorme uccello brillante sono la decorazione dello strano eden. La scena ha lo splendore dell'arte indiana o del Maestro del Medio Reno:

« She has discovered a butterfly larger than her two hands clinging to a spotlight of sun on the ancient trunk of a tree, moving its damp lovely wings like laboring exposed lungs of glass or silk... she paused at the edge of a black stream to harry a sluggish thick serpent with a small switch. A huge gaudy bird came up and cursed her, and the snake ignored her with a sort of tired unillusion and plopped heavily into the thick water. Then, looking around, she saw thin fire in the somber equivocal twilight of the trees » (p. 171).

Ma i suoi valori non ripetono quelli tradizionali di ogni paradiso terrestre: il ruscello scorre nero, il serpente non insidia Eva ma la ignora con una specie di « tired unillusion », il grosso meraviglioso « gaudy bird » la ingiuria, la penombra degli alberi è « equivocal ». Trovandosi il pezzo in un testo da commedia, si dovrebbe attribuire significato ironico ai particolari della deformazione.

V

La deformazione è anche il tratto saliente dei tall tales che il Faulkner accoglie, e forse rielabora, in *Mosquitoes*. Tuttavia, in questo caso, essa non porta con sé la retorica. I tall tales contengono già l'elemento dello straordinario, del mirifico; non v'è quindi necessità di ricorrere alle formule magiche. Anzi, lo straordinario è a tal punto incredibile, che il Faulkner attenua la misura di stravaganza con un sorriso ambiguo, tra scherzo e sfida. C'è infatti scherzo e c'è sfida nel tono con cui lo scrittore Fairchild porge all'inglese Ayers una materia tanto difficile come quella dei cavalli-alligatori e delle pecore-pesci; anche gli altri ospiti del *Nausikaa* restano sconcertati; ma Ayers, in quanto inglese, rappresenta il bersaglio preferito. Fairchild vuol prendersi gioco della mentalità britannica con un aspetto del temperamento nazionale americano. Quando Ayers si ribella alla storia dei cavalli-alligatori e della battaglia di Chalmette, Fairchild sa come rispondere: « it is kind of hard for a foreigner to get us. We're a simple people, we Americans, kind of childlike and hearty. And you've got to be both to cross a horse on an alligator and then find some use for him, you know. That's part of our national temperament, Major » (p. 68). Cioè, egli non dice che bisogna essere infantili e generosi per credere all'incrocio di un cavallo con un alligatore, ma che bisogna essere infantili e generosi per incrociare un cavallo con un alligatore e in più riuscire a ricavarne qualche vantaggio. Non pretende che la materia eccezionale sia accettata da un inglese; non la materia in sé deve sorprendere l'inglese, ma lo spirito per cui l'uomo americano se la crea. Gli americani sono infatti così, sostiene Fairchild, il maggiore li capirà meglio quando sarà rimasto più a lungo fra loro.

In *Mosquitoes* sono i tall tales il passo più importante rispetto alla conoscenza di New Orleans e della Louisiana. Infatti i tall tales offrono in genere una interpretazione mitico-popolare della natura e della storia; e quelli che troviamo in *Mosquitoes* sono strettamente legati alla natura e alla storia neworleanesi. Inquietante è il carattere del luogo così come appare lungo la crociera e specie nella fuga di Patricia e David: con i suoi neri corsi d'acqua, le sue paludi, e i « bearded watching trees » (p. 180), la

« biblical plague » delle zanzare (pag. preced. il Prologo), il sinistro cielo di rame, le lucertole, il canto d'amore degli alligatori, i grossi serpenti, le case costruite a palafitta al margine della giungla. Atmosfera ambigua, innaturale, grottescamente animata; non limiti fissi, stabili; l'acqua è buia e traditrice, spesso, a volte non c'è che un tremolio « neither earth nor water » (p. 174); la nebbia che si lacera disegna fantasmi, « swaying and swinging like huge spectral apes from tree to tree » (p. 171), e gli alberi stessi non sono mai soltanto alberi, ma patriarchi e divinità, esercito schierato contro le piccole creature umane. Conosciuta una natura così bizzarra, inquietante, i vari casi di metamorfosi narrati da Fairchild non stupiscono più. È l'atmosfera della Louisiana a preparare le bizzarrie delle invenzioni. Per questa atmosfera, per il tremolio « neither earth nor water » l'invenzione non spinge la metamorfosi fino in fondo, ma la arresta a metà, come in alcuni miti antichi e medioevali (i centauri, l'ippogrifo). Perciò il carattere mostruoso ed eccentrico dei tall tales di *Mosquitoes* deriva dalla coesistenza di due nature in un unico essere: i cavalli-alligatori che dalla fattoria in Florida il generale Jackson fa venire per combattere contro gli inglesi nelle paludi di Chalmette; la deformità del generale ereditata dai discendenti, una deformità ai piedi (piedi palmati) che rende possibile la vittoria a Chalmette; le pecore-pesci nell'allevamento intorno al fiume Tchufuncta; Claude Jackson che si muta in squalo ma dà fastidio alle bagnanti bionde perché « he was always hell after blondes » (281)¹. La vera protagonista è sempre la palude: si tratti sia della zona sul Tchufuncta, a nord del lago di Pontchartrain, che della fattoria in Florida ove alcuni dei cavalli portati dal Tennessee si sarebbero incrociati con gli alligatori, o di Chalmette, ad est di New Orleans tra il Mississippi e il lago Borgne. Tutto quello che rimane dei tall tales, della fuga e sconfitta di Patricia e David, delle tirate retoriche sul paesaggio è il senso della palude con la sua strana fioritura di nebbie ed erba marcia, « a foul sluggish width of water and vegetation and biology » (p. 174) in cui radici di enormi cipressi « thrust up like weathered bones out of a green scum » (p. 174), una palude senza fine: « The swamp did not seem to

¹ Intorno ai tall tales sulla famiglia Jackson e specialmente Al v. Sh. Anderson, *op. cit.*, pp. 162-164, lett. a W. Faulkner, 1927 (?).

end, ever. On either side of the road it brooded, fetid and timeless, somber and hushed and dreadful » (p. 177); la strada percorsa da Patricia e David attraversa « the implacable swamp with a puerile bravado like a thin voice cursing in a cathedral » (p. 180), « the swamp where amid rank, impenetrable jungle dark streams wallowed aimless and obscene » (p. 211); e ovunque « black, thick water » (p. 171), « a moist green twilight filled with unseen fire » (p. 211)

VI

I « bearded trees » ricompaiono dodici anni più tardi in *The Wild Palms*, nel racconto *Old Man*. Protagonisti dell'*Old Man* sono la natura (con il Mississippi durante la piena del '27) e un forzato della colonia penale agricola di Porchman. Da quando in un bayou ha raccolto una donna, il forzato non desidera che liberarsi di lei affidandola a qualcuno e tornare nel penitenziario. Il penitenziario è la casa:

« He thought of home, the place where he had lived almost since childhood, his friends of years whose ways he knew and who knew his ways, the familiar fields where he did work he had learned to do well and to like, the mules with characters he knew and respected as he knew and respected the characters of certain men » (pp. 165-166)¹.

Di fronte al sovvertimento portato dall'inondazione, in mezzo al caos e ad una libertà troppo difficile e selvaggia e malsicura, con il peso della donna da proteggere e salvare, il penitenziario rappresenta il punto fermo: « the place where he had lived almost since childhood »; e i compagni di pena sono gli amici, familiari i campi di lavoro, i muli, le baracche « with screens against the bugs in summer and good stoves in winter and someone to supply the fuel and the food too » (p. 166). Dietro di sé l'uomo ha perduto tutto ciò che conosce, che ha appreso ad amare e capire; ormai non incontra che natura ostile ed esseri con i quali, se pure è possibile il colloquio, è praticamente impossibile la comu-

¹ Questa e le successive citazioni son tratte dall'ediz. di *The Wild Palms* precedentemente cit.

nicazione. È con gli occhi di lui che il Faulkner ci dà il paesaggio della Louisiana quando, accumulandosi gli ostacoli, attraverso il dedalo dei canali, le distese d'acqua, le correnti, il forzato « toy and pawn on a vicious and inflammable geography » (p. 162) raggiunge con la barca il lago di Atchafalaya e le paludi. Perciò la Louisiana la vediamo mediante le reazioni del forzato, anzi mediante il ricordo delle sue reazioni. A metà dell'*Old Man*, infatti, cioè circa la metà del capitolo III dell'*Old Man* e VI del libro intero (i cinque capitoli dell'*Old Man* si alternano ai cinque di *Wild Palms*), si interrompe bruscamente il filo del racconto:

« This is how he told about it seven weeks later, sitting in new bedticking garments, shaved and with his hair cut again, on his bunk in the barracks ». (pp. 158-159)

e il racconto passa dalle mani dell'autore a quelle del protagonista-forzato, anche se l'autore non cede del tutto le redini, ma si preoccupa di completare, chiarire, coordinare e tradurre i ricordi del rozzo protagonista. La organizzazione del materiale è diversa perché l'oggi della vicenda è veduto come già passato, secondo la prospettiva suggerita dal momento del ricordo: momento che si realizza quando l'uomo, ormai al sicuro nel penitenziario fra volti amici, si dà a rievocare. I due piani non sono soltanto fasi diverse di tempo, ma situazioni emotive diverse: la vicenda è lo straordinario, l'imprevisto, il momento del ricordo è il ritorno definitivo alla normalità. Tuttavia qualcosa della vicenda continua a scompigliare perfino il ricordo:

« Even when he tried to tell it, even after the seven weeks and he safe, secure, riveted warrented and doubly guaranteed by the ten years they had added to his sentence for attempted escape, something of the old hysteric incredulous outrage came back into his face, his voice, his speech » (p. 164);

« telling it, trying to tell it, he could feel again the old unforgettable affronting like an ague fit as he watched the abortive tobacco rain steadily and faintly from between his shaking hands and then the paper itself part with a thin dry snapping report » (p. 165);

e molto resta di inspiegato, oscuro, nella coscienza e memoria dell'uomo. Ciò si deve alla particolare situazione del forzato e della natura. Anche là dove la natura — come nelle paludi — è nel suo aspetto normale, solito, v'è da tener conto della novità che essa

rappresenta per il forzato. Senonché pur nuovo ed eccezionale il paesaggio della Louisiana per il forzato, la novità e la eccezionalità d'esso si ridimensionano nella eccezionalità dell'intera vicenda. Non v'è bisogno di alterare il reale. Tutta la inondazione costituisce uno sfondo inconsueto e solo l'imponenza del fenomeno può suggerire il pensiero che l'inconsueto forse andrebbe accettato come regola:

«That was when it occurred to him that its present condition was no phenomenon of a decade, but that the intervening years during which it consented to bear upon its placid and sleepy bosom the frail mechanicals of man's clumsy contriving was the phenomenon and this the norm» (p. 160).

Spontaneamente il paesaggio della Louisiana si dispone sulla linea dello straordinario, in coerenza con lo stato d'animo del personaggio e con le precedenti fasi della vicenda: acqua e alberi barbuti e serpenti e alligatori e Cajans e palafitte. L'estremo Sud si annuncia proprio con le barbe di muschio sugli alberi:

«it was here he said that first noticed the goat's beards of moss in the trees, though it could have been there for several days so far as he knew. It just happened that he first noticed it here» (p. 166).

La barca fugge tra gli alberi coperti di muschio:

«He tried to tell that too — that day while the skiff fled on among the bearded trees» (p. 170)

finché entra in un bacino, un largo pacifico mare giallo:

«a basin, a broad peaceful yellow sea which had an abruptly and curiously ordered air, giving him, even at that moment, the impression that it was accustomed to water even if not total submersion; he even remembered the name of it, told to him two or three weeks later by someone: Atchafalaya» (pp. 171-172).

Sul lago piccole e bianche cittadine: irraggiungibili come miraggi nello stesso modo che irraggiungibile come un miraggio il penitenziario. L'uomo è condannato a non potersi liberare della donna, mentre tutto quello che desidera è «something flat to leave the woman on until he could find an officer, a sheriff» (p. 165). Respinto dai forzati del battello e dai militari della piattaforma di carico, egli riprende a pagaiare senza credere al miraggio delle cit-

tadine bianche sul lago: «He did not believe them, they did not matter, he was doomed; they were less than the figments of smoke or of delirium, and he driving his unceasing paddle without destination or even hope now» (p. 175); «He was going nowhere and fleeing from nothing» (p. 175). Adesso il racconto è semplice:

«And now when he told this, despite the fury of element which climaxed it, it (the telling) became quite simple; he now even creased another cigarette paper between fingers which did not tremble at all and filled the paper from the tabacco sack without spilling a flake, as though he had passed from the machine-gun's barrage into a bourne beyond any more amazement» (p. 174).

È infatti senza più stupore che il forzato ormai contempla intorno a sé. A qualcosa egli ancora crede: alla piena che lo passa di nuovo, al gonfio suono della piena, all'ondata «curled, crested with its strawlike flotsam of trees and debris and dead beasts» (p. 175), ma ormai non prova più il terrore, ha perduto la capacità di soffrire ed essere ulteriormente offeso, perfino si studia con selvaggia e invulnerabile curiosità per vedere quanto possano resistere i suoi nervi anestetizzati. Le immagini, nel racconto, pur concrete di una concretezza parossistica, fluttuano come in una allucinazione: «a series of shadows» (p. 174), con una loro minacciosa tranquillità. E, stranamente, questa tranquillità ambigua dell'uomo coincide con la realtà ambigua del paese: un paese in cui materializzandosi la presenza dei serpenti nella luce dell'alba, la terra che un momento prima è stata solo terra disegna immobili spire e anelli, «motionless coils and loops» (p. 233), e i rami che appena poco prima non erano che rami si tramutano in «immobile ophidian festoons» (p. 233). Così, qualche pagina dopo, un grosso spruzzo di fango, cioè un alligatore — «flat thick spit of mud» (p. 257) — si dividerà diventando un grosso tronco color fango — «a thick mud-colored log» (p. 258) — che, pur immobile, sembrerà a sua volta saltare contro la retina del forzato in tre, quattro dimensioni. Quando il forzato con la donna e il bambino di questa viene raccolto da un piroscifo, i passeggeri appaiono strani: non bianchi, ma neppure negri: «Not Americans» (p. 239) dirà il forzato ai compagni di Parchman. Uomini e donne più piccoli, con una pelle il cui tono è alquanto diverso dall'abbronzatura del sole, benché gli occhi siano azzurri o grigi; e parlano una lin-

gua che il forzato non ha mai udito prima: gobble-gobble. « Gobble-gobble? » gli chiederà un compagno, stupefatto. « That's the way they talked » — risponderà il forzato — « Gobble-gobble, whang, caw-caw-to-to » (p. 239). Gente come non ne ha mai vista intorno a Parchman o altrove. E poi la regione oltre l'argine del Mississippi, del Fiume: così assolutamente nuova, per lui che viene da Parchman. Abbandonato sull'argine deserto insieme con la donna e il bimbo, egli prima segue il piroscifo allontanarsi nella deserta distesa d'acqua sempre più cuprea per il tramonto; quindi — dissoltosi il piroscifo come « a pellet of floating mud » (p. 250) — si guarda intorno: indietreggiando non per paura e fisicamente, ma con lo spirito, con la seria profonda vigilante attenzione di chi non si piegherebbe a chiedere qualcosa ad estranei, si trattasse pure solo di un'informazione. Ed ecco quello che si stende dinanzi e che lui attraverserà — con la donna, il bimbo e la barca: qualcosa di ambiguo che è meno terra che acqua, lungo un canale che è meno acqua che terra: « slogging and stumbling knee-deep in something less of earth than water, along one of those black winding channels less of water than earth » (p. 251); una piatta feconda zona ambigua: né acqua né terra — « neither earth nor water » (p. 252) —, dove perfino i sensi dubitano incerti fra la ricca e massiccia aria e la intricata impalpabile vegetazione — « where even the senses doubted which was which, which rich and massy air and which mazy and impalpable vegetation » (p. 252). Il paesaggio è identico a quello che Patricia e David conoscono durante la loro fuga, in *Mosquitoes*, ma autore e personaggio ora lo accettano quietamente, semplicemente, limitandosi a constatare e osservare — per comprendere —. Ciò che distingue i brani sulla natura della Louisiana in *Mosquitoes* dalle pagine sulla stessa natura in *Old Man* è la perfetta fusione tra natura e personaggio che caratterizza *Old Man*. Nel senso che per descrivere la natura in *Old Man* l'autore non deve assumere un tono diverso e lasciare uno stile per un altro, più solenne e cerimonioso. Non vi sono, in *Old Man*, veri e propri passi sulla natura e veri e propri passi sul personaggio. La materia è fusa, e il personaggio è calato profondamente nella natura. Come in *Mosquitoes*, la natura è ostile all'uomo. Ma l'uomo di *Old Man* non si arrende e continua a resistere. La natura fa parte integrante della vicenda, è anch'essa una protagonista: ora sotto le forme del Mis-

issippi, ora sotto quelle della palude, ora sotto quelle del lago e della collina indiana con « the interlaced gloom of the cypresses » (p. 232). Qualche volta, perfino, ci si richiama alla Bibbia o al Nuovo Testamento: come quando la sera del primo giorno che il forzato e la donna si trovano sulla terraferma di un isolotto, la collina indiana — « that quarter-acre mound » (p. 232) — fa pensare all'Arca della Genesi: « that earthen Ark out of Genesis » (p. 232). E invero, attirati dal fuoco acceso in mezzo ai cipressi, l'oscurità si punteggia e brilla di occhi di animali: piccoli animali dai timidi occhi selvaggi, e un momento l'alto mite sguardo, grande quasi come un piatto, di un daino. Ma si tratta di accenni rapidi, su cui non si insiste¹. L'osservazione della natura, nelle pagine successive, è tutta una osservazione minuta, concreta e ricca, in un ritmo lento e denso, fluviale, non turbato da slanci retorici, ma lievitato intimamente dalla retorica: la faulkneriana retorica che crea poesia. Come se ogni periodo fosse un po' gonfio e nella tranquilla ambiguità della natura un aereo immateriale crepuscolo vi rimanesse sospeso, stazionario: « to hang stationary in the airy substanceless sunset » (p. 250). Eppure, anche, di questi periodi, dei giri di questa prosa, delle immagini che traducono in visioni il racconto, non fosse possibile ignorare la corporeità, il senso greve e taciturno, concreto, la pesante, massiccia costituzione. Perché siamo nel bel mezzo di una delle più massicce prose del Faulkner: ambigua, direi, a mo' della natura della Louisiana. Né lirica, né

¹ Irving Malin, *op. cit.*, p. 77 (cap. V: Faulkner and the Bible): « It is characteristic of Faulkner to think of the biblical Flood as he looks at this present-day catastrophe, and through allusion to it he is able to make the convict and the pregnant woman symbolic of Hebrews such as Noah who were saved because of their holiness. The convict's fight to help his companion (and later her child) becomes a universal one ». Eccessivo l'accostamento dell'inondazione del Mississippi e del Diluvio Universale. I richiami alla Bibbia sono scarsi e occasionali, tre in tutto il racconto (a p. 143: « his companion vanish violently upward like in a translation out of Isaiah »; a p. 232 l'Arca; a p. 249 il Geova nominato dal medico del piroscifo). Nessuno dei tre, come neanche l'accenno al Golgota a p. 264, è sufficiente a rendere simbolica la vicenda del forzato. Manca, del resto, al forzato la qualità della holiness: c'è in lui solo l'aspra indomita onestà puritana; cfr. ad esempio i passi a p. 153, e 237 (« "Shut up!" He cried "Hush! I wish I was a snake so I could get out too!" »), e 161 (« He wanted so little. He wanted nothing for himself. He just wanted to get rid of the woman, the belly, and he was trying to do that in the right way, not for himself, but for her »). Sulla esigenza etica del forzato ha insistito particolarmente l'O'Donnell in *Faulkner's Mythology*, « The Kenyon Review », estate 1939, ristamp. in *Two Dec.*

meditazione; forse più una lirica, e si avvarrebbe della concentrata intensità dell'atto speculativo; tuttavia il suo vero tessuto sembra la meditazione che si esalti fino ad esprimersi non con il linguaggio razionale e filosofico dei processi mentali, ma tramite il più terreno, vivo e immediato linguaggio poetico. Una meditazione, cioè, che non porti ad astrarre, ma si svolga intorno e dentro il piccolo bozzolo terreno, scavando il soggetto con una « profound sober alert attentiveness » (p. 250), onde trarre non certo leggi di valore generale, un ordine nuovo delle cose, ma solo una particolare realtà poetica. Come la zia Sally di *A Meeting South* dello Anderson, il Faulkner pianta nel suo patio un albero di bacche cinesi e lo tira su insieme alle rose e alla lantana, e il clima del sud fa il resto, l'umido suolo tropicale dà la spinta alle linfe e viene il tempo che l'albero di bacche cinesi giunge all'altezza della luce e va oltre la fioritura della rosa di Montana, oltre la lantana, riempiendo l'aria intorno di fragranza. Le immagini nella prosa di *Old Man* crescono perché non sono rami spezzati e disposti per decorazione, ma parte vitale della pagina, e si nutrono dell'aria e della luce e della terra con l'avidità dell'albero di bacche cinesi. In *Mosquitoes*, benché strettamente connesse alla vicenda, finivano per funzionare da decorazione e per questo mancavano della gioia di vita. In *Old Man* fluiscono spontanee, legando il piano della vicenda a quello del ricordo e il piano della natura a quello dell'azione umana. Il racconto è una composizione di immagini ed ogni immagine quindi fa fare un passo avanti al racconto. Tutto è *veduto*, offerto attraverso gli occhi. Gli occhi del forzato a cui per lo più si sostituisce la volontà coordinatrice dell'autore. Ma anche questa volontà si serve degli occhi, per coordinare, e l'immagine è visiva. La fantasia poetica del Faulkner non mira in *Old Man* a superare il concreto idealizzando, procede invece per immagini rendendo il concreto visibile, lavora intorno ad un regno di sensi, dove anche i sentimenti e pensieri hanno la naturalità e la potenza dei sensi e la loro realtà fisica. Un pittore o uno scultore se vogliono arrivare nelle loro figure all'espressione debbono farla passare per la materia — pietra o colore o metallo —, debbono cioè far reggere un che di immateriale come lo sguardo o il sorriso da qualcosa che abbia corpo, sia solido. Così i sentimenti e pensieri del forzato nell'*Old Man* si reggono su una configurazione tutta fisica della realtà, si aprono la strada con

i sensi e quasi si identificano con la sensazione. Una volta piantate delle immagini, piantate in un buon terreno già conosciuto ed sperimentato, esse prendono a crescere e prosperare. Elementi di paesaggio che abbiamo già incontrato in *Mosquitoes* tornano — talvolta ricalcando le vecchie immagini: la turbinante nuvola di zanzare come cenere calda, il groviglio della vegetazione, i canali scuri, il senso ibrido dell'acqua-terra e della terra-acqua, il sole violento, la melma, i cipressi, il canto degli alligatori, la capanna sulle palafitte. Ma in *Mosquitoes* le immagini non si sviluppano, potevano ripetersi e formavano infatti il motivo ossessivo che ribadiva l'ostilità e la impenetrabilità della natura. Non solo: travestendo le cose e i momenti si sforzavano di ottenere più di quanto fosse necessario. Erano formule magiche. In *Old Man* le stesse immagini sono come nuove. Non che si rinnovino, ma il paesaggio nasce veramente per la prima volta. E nasce con il respiro lungo delle proposizioni nel periodo e dei periodi nel blocco che va da un capoverso al successivo, come da un isolato all'altro. Dentro le proposizioni e dentro i periodi le parole sono brevesillabiche e spezzate; si allineano saltellando in cantilene, variando il tono secondo la punteggiatura e gli incisi come fermandosi su diversi gradini di una scala, o — in un albero — su rami di diversa altezza: tuttavia non molti gradini, o rami. I ritmati suoni si spostano da altezza ad altezza, sentito ogni volta l'indugio. Una costruzione tanto massiccia degli effetti fonici è senza dubbio a vantaggio della verità fisica della Louisiana di *Old Man*. Anche là dove la pagina scorre leggera — con tintinnii di cristalli invece che con gli ottoni — e l'immagine è leggera e veloce, tutta limpida (del resto le immagini non sono mai pesanti), il racconto si espande fisicamente e noi avvertiamo l'esuberanza dell'albero di bacche cinesi. Valga come esempio la prima visione della zona a palude: una superficie, un terreno piatto come una cialda e del colore di una cialda o forse del mantello estivo di un cavallo argilla e con la stessa pelosa densità di un tappeto o pelliccia. Il forzato non vede al primo istante che una superficie, uno spazio, ha l'immediato senso dello spazio e della distanza. È la stessa piatezza a creare l'impressione della vastità. Non si parla di vastità, ma la superficie è piatta e agli occhi non balzano i suoi limiti. La piatezza fa pensare ad una cialda, e insieme la cialda offre il secondo rilievo: quello del colore. Il colore sugge-



risce un nuovo accostamento: il mantello di un cavallo. E da questo accostamento ne rampolla subito un altro: la densità pelosa, lanosa: « that same piled density of a rug or peltry » (p. 251). Il periodo non finisce qui; lo sguardo ora coglie con maggior precisione e i particolari correggono un poco il primo sommario disegno. Il terreno infatti si spiega senza ondulazione, ma ha « that curious appearance of imponderable solidity like fluid » (p. 251); la quale immagine è alquanto vaga, sembra un gioco di parole, tuttavia riunisce parole che saranno importanti per comprendere il carattere del luogo: curious, appearance, imponderable, solidity, fluid, specie perché introdotte da una congiunzione avversativa: yet;

« spreading away without undulation yet with that curious appearance of imponderable solidity like fluid » (p. 251).

Cioè, la superficie è piatta, non ondolata (già prima aveva richiamato la cialda, « a waffle »), ma senza la solidità sicura della terraferma. Le frasi che seguono modificano un po' la sostanza delle prime affermazioni, aiutando il paesaggio a svelarsi ancora. La superficie è rotta da spesse gibbosità d'un verde arsenico, le quali però non sembrano possedere alcuna elevazione; e ci sono convulse vene di un color inchiostro che il forzato comincia a sospettare essere autentica acqua benché riservandosi di pronunciarsi, anzi non pronunciandosi neppure quando poco dopo ci si avventura. Dunque la superficie non è così liscia come appariva al primo sguardo, e nello stesso tempo non è che liscia non lo sia se le gibbosità sembrano non aver rilievo; neanche è monocolor: il verde delle protuberanze, il nero dei canali, la massa tagliante dell'alta erba in cui il forzato dovrà avanzare debbono avere la loro espansione, una volta liberati dal tono di fondo (l'argilla) che li avviluppava e assorbiva in una sola macchia cromatica. L'alta erba, inoltre, giustifica la prima impressione di lanosa densità. Il brano è molto ricco. Ma soprattutto evidente è il carattere ambiguo della natura: questo suo essere e non essere qualcosa. Le stesse gibbosità si annullano adeguandosi e confondendosi con lo schema deserto, e le nere vene non vogliono dichiararsi per vene d'acqua — tuttavia, come si vedrà, conterranno acqua, per quanto una strana acqua, poco liquida (« less of water than earth »), mentre la terra non sarà troppo solida (« less of earth than water »),

tanto che ad un certo momento verrà a mancar sotto i piedi del forzato, without warning. Ecco il pericolo del luogo: una terra che mai preavverte d'essere anche altro, tutto vi è labile, nel senso che un aspetto presta sempre qualcosa di sé ad un altro aspetto attraendo a sua volta qualcosa. Perfino la capanna sull'acqua è meno una capanna che un trampoliere colpito a morte e morto senza un punto ove posare, sottili le palafitte come zampe di ragno:

« the house, the cabin a little larger than a horse-box, of cypress boards and an iron roof, rising on ten-foot stilts slender as spiders' legs, like a shabby and death-stricken (and probably poisonous) wading creature which had got that far into that flat waste and died with nothing nowhere in reach or sight to lie down upon » (pp. 251-252);

« the little lost spider-legged house (which had already begun to die, to rot from the legs upward almost before the roof was nailed on) » (p. 255).

In più, la capanna è racchiusa e perduta entro il furioso abbraccio della cavalla-terra e dello stallone-sole: « within the furious embrace of flowing mare earth and stallion sun » (pp. 255-256), una terra tutta mobile, flowing. Il Cajan che in questa capanna ospita il forzato la donna e il bambino ha gli occhi dolci selvaggi luminosi di un topo o di uno scoiattolo — « soft wild bright eyes like a rat or a chipmunk » (p. 252) — e non è che un topo di palude: « bayou-rat » (p. 256). Gli altri abitanti della palude, i Cajans, piccoli di statura e bruni e gobbling, quando il forzato va a caccia di alligatori nei secret channels sbucano fuori all'improvviso come per magia — « as though by magic » (p. 262) — dal niente — « from nowhere » (p. 262) — nelle loro piroghe, per seguirlo e vederlo combattere, uomini che si chiamano Tine e Toto e Theule e assomigliano straordinariamente ai topi muschiati, di cui non sono molto più grossi. Riunitisi l'ultima sera prima di lasciare il luogo perché l'argine sarà fatto saltare con la dinamite, hanno voci « gobbling and jabbering, incomprehensible and filled not with alarm and not exactly with rage or ever perhaps absolute surprise but rather just cacophony like those of disturbed marsh fowl » (p. 265) — uccelli di palude. Il fango stesso si anima, partecipa di una vitalità animale, ha gli occhi: « lonely and glaring mudspits » (p. 266), come in *Mosquitoes* avevano occhi gli alberi, « bearded watching trees ». In *Mosquitoes* gli alberi avevano occhi

perché non erano soltanto alberi, ma patriarchi e divinità; in *Old Man* il fango non è fango e non è soltanto fango: i mudspits possono essere gli alligatori; un « flat thick spit of mud » è stato veramente un alligatore, il primo ucciso dall'uomo di Parchman. Ma non basta: più volte l'uomo di Parchman ha curiose sensazioni, come quando riconosce di essere ancora e di essere sempre stato « the water bug upon the surface of the pond, the plumbless and lurking depths of which he would never know » (p. 266)¹; o come quando, tempo prima, trovandosi sul piroscavo osservava il piroscavo imboccare il Mississippi: una formica che attraversasse un piatto — « like a ant crossing a plate » (p. 244)² —; mentre il sole scivolava sempre più in basso, quel giorno, il piroscavo-formica strisciava nel vuoto gigantesco piatto: « the stemboat-ant crawled steadily on across its vacant and gigantic plate turning more and more to copper » (p. 245). Neanche esteriormente il forzato si sottrae a questa forma di labilità o capacità di mimetizzazione del luogo: la sua schiena, nuda e bruciata dal sole e sferzata dalla coda degli alligatori, è come carne di bue, « his naked back blistered and scoriated like so much beef » (p. 261), « his bowed back raw and savage as beef beneath the suppurant old blisters and the fierce welts of tails » (p. 263). Così vediamo che le immagini fermano un carattere: di inquietanti contraddizioni e parvenze ingannevoli, un che di promiscuo e fallace, densità insieme accesa e buia, entro cui la luce è « brazen » (p. 257) e l'intera landa è « brasscolored » (p. 255) e « brazen » (p. 273) e « of the color of a waffle » (p. 250) e addirittura forse « of the summer coat of a claybank horse » (p. 250), ma i canali sono misteriosi, « the secret inky channels » (p. 255), « the secret channels about the lost land » (p. 262), e pieni di incubi pleistocenici, « pleistocene nightmares » (p. 255), né i sensi riescono a distinguere fra aria massiccia e intrico di vegetazione (« rich and massy air » e « mazy and impalpable vegetation »). Dal primo gruppo di immagini si sviluppano le altre e si sviluppa il racconto; il primo gruppo contiene la sostanza delle altre, ma si espande felicemente nelle altre con un moto tutto naturale e fertile e — insieme — ambiguo. Infatti non sono interessanti solo le immagini

¹ *Ad Astra in Collected Stories of W. F.*, New York 1950, p. 408: « But after twelve years I think of us as bugs in the surface of the water ».

² Questo corsivo e tutti i successivi sono nel testo.

in sé, il loro progressivo svolgersi e crescere e proliferare, anche interessa come il contesto sintattico le venga organizzando di volta in volta. Il materiale vario della vicenda e del ricordo, degli aspetti di natura e dell'azione umana si lega e fonde sintatticamente, in periodi per lo più lunghi e complessi e dalle larghe volute e dai ricchi incisi. Un periodo come quello che inizia la descrizione della zona di paludi è un tipico esempio:

« Because he now looked down the almost perpendicular landward slope of the levee through sixty feet of absolute space, upon a surface, a terrain flat as a waffle and of the color of a waffle or perhaps of the summer coat of a claybank horse and possessing that same piled density of a rug or peltry, spreading away without undulation yet with that curious appearance of imponderable solidity like fluid, broken here and there by thick humps of arsenical green which nevertheless still seemed to possess no height and by writhen veins of the color of ink which he began to suspect to be actual water but with judgment reserved, with judgment still reserved even when presently he was walking in it. » (pp. 250-251).

Sarebbe impossibile, senza perdere l'ambiguità propria del brano, sciogliere la matassa e stendere le varie parti in una articolazione più riposata interrompendo il flusso del periodo in flussi minori e indipendenti. Sintassi non scomposta, ma viva di sfaccettature, o meglio labirintica, un po' multipla e massiccia. Il periodo, inoltre, non forma da sé unità, ma è appena membro di un blocco enorme a cui è legato sia per coerenza logica interna, di significato, sia per costruzione. Il legame esteriore, cioè il « because », scopre del precedente periodo la volontà di protendersi ancora, di allungare la presa oltre i limiti del proprio reticolato. Così il periodo introdotto dal « because » scoppia già con del rigoglio, contenendo nel suo spazio più piani di tempo: il piano simultaneo all'ultima fase del periodo precedente — « thinking quietly, No. This aint Carrollton neither. » (p. 250) —, per cui il pensiero di Carrollton e la osservazione del luogo combaciano; poi è la osservazione del luogo a protendersi, lasciando dietro di sé il pensiero di Carrollton: e si protende fino al nuovo pensiero dell'uomo (« he began to suspect ») e al suo nuovo movimento (« he was walking in it »). Dal punto di vista della sintassi il periodo nasce sul tronco del periodo precedente, anche se nasce libero; l'azione umana, cioè il soggetto-uomo, sostiene la struttura delle immagini con cui si crea il tempo della contemplazione e descrizione del luogo; la struttura delle immagini germina a sua volta il pensiero e il movimento dell'uomo.

VII

In cinque capitoli alternati ai cinque di *Old Man* il Faulkner narra la storia di Charlotte Rittenmeyer e Harry Wilbourne. Alcuni momenti di questa storia hanno per sfondo New Orleans e la costa sul Golfo, e sono quelli costitutivi: l'inizio e la fine.

L'inizio della vicenda non coincide con il primo capitolo poiché la distribuzione dei fatti non è cronologica, pur non apparendo nemmeno così nuova come quella di *Old Man* in cui il futuro viene a rompere ad un certo punto lo schema lineare e tradizionale¹. *Wild Palms* si serve del futuro, ma non nell'ordinamento ed equilibrio della vicenda, nelle linee maestre della presentazione dei fatti: piuttosto nell'interno di queste linee. L'uso del futuro in *Wild Palms* non tocca lo scheletro dell'organismo, riguarda invece l'impulso vitale di questo organismo, lo stimolo da parte dei personaggi di precorrere il tempo, di immergersi nell'attimo successivo e, intanto, di tenere in pugno il presente rimpiangendone la precarietà. Una nuova misura dell'oggi e del domani è nei protagonisti di *Wild Palms*, così onesti da pagare il prezzo del proprio comportamento. La conclusione della vicenda, che potrebbe essere intesa quale completa sconfitta del personaggio Harry, porta invece il più grande atto di fede: rifiutandosi infatti di cedere di fronte agli inviti a fuggire o suicidarsi, Harry continua da solo la rivolta che Charlotte e lui avevano intrapreso insieme, uniti. Fra la morte e il dolore Harry sceglie il dolore. Quando sembra che dinanzi a sé egli non abbia più nulla e che la perdita di Charlotte riesca intollerabile, si apre invece una forma capovolta di futuro: Harry scopre la funzione della carne, della vita, per alimentare il ricordo, e con il ricordo la vita di Charlotte. Egli crederà così al futuro, perché fino a che sarà vivo in lui il dolore, sarà viva almeno in parte Charlotte. Il carcere garantirà il raccoglimento necessario, la necessaria tortura esterna in corrispondenza con la tortura intima.

Prima di lasciar Chicago e partire per l'Utah con Charlotte, Harry aveva cercato di spiegare all'amico McCord le ragioni della partenza: egli era diventato un marito — « I had turned into a

¹ W. M. Frohock: *The Novel of Violence in America*, Dallas II ed. 1957; pp. 153-154 a proposito dell'uso del tempo in Faulkner; e alle pp. 156-157.

husband... That was all.» (p. 132) —; uno schiavo della rispettabilità — « I had become as completely thrall and slave to respectability as any... » (p. 133) —; il perfetto Capofamiglia — « I had become the Complete Householder » (p. 133) —; il verme cieco e morto — « the doomed worm blind to all passion and dead to all hope and not knowing it » (p. 132). Questo era mettere in pericolo l'amore. E un giorno, all'improvviso, egli aveva avuto paura: l'amore non poteva durare:

« Because it cant last. There is no place for it in the world today, not even in Utah. We have eliminated it. It took us a long time, but man is resourceful and limitless in inventing too, and so we have got rid of love at last just as we have got rid of Crist » (p. 136).

Bisognava quindi evitar la società, i suoi centri organizzati, i suoi vantaggi se si volevano proteggere la libertà e l'amore: unico rifugio la natura, con la solitudine che essa ancora permetteva. Ma la natura, se è dolce durante l'estate di San Martino sul lago nel Wisconsin, si mostra ben diversa al termine della breve parentesi estiva o tra le nevi dell'Utah o sulle rive del Golfo, gli ultimi momenti di vita di Charlotte. La società con le sue organizzazioni riprende il sopravvento e i due amanti ricadono nelle sue maglie; una volta allacciato di nuovo il rapporto (per mezzo del medico proprietario di cottages sul mare), le conseguenze scaturiscono da sole, la macchina della comunità funziona senza tener conto dei sentimenti, tutto procede con un rigore scientifico. La conclusione di *Wild Palms* sancisce l'impossibilità di una fuga a due, di una indipendenza assoluta: Charlotte muore e Harry finisce in carcere, condannato dagli uomini. Eppure è proprio dalla morte di Charlotte e dalla condanna ai lavori forzati che nasce la vera libertà per l'amore di Harry.

In un tema di tanto aggressiva tensione la natura è chiamata a partecipare in modo scoperto, tangibile. Il grande personaggio dell'epilogo è la palma¹: non si potrebbero disgiungere gli ultimi atti della vicenda dal secco sbattere delle sue fronde. Non che il Faulkner cerchi di alterare, trasfigurare la realtà come aveva fatto con i « bearded trees » di *Mosquitoes*: è l'angoscia dell'uomo

¹ W. O' Connor, *op. cit.*, pp. 109 e 110: « the wind and the dry clashing of the wild palms are the symbols of an alien nature confronted by lovers », « And it is the palms, not the voices of society, that are the true chorus ».

a crearsi fantasmi e simboli, ad animare e umanizzare aspetti della natura, a beffar se stessa. Investe le palme una furia selvaggia, in cui l'uomo legge il commento amaro, sarcastico al proprio dolore. La stessa furia che per un poco agita le palme in *Pylon*, subito dopo la seconda sciagura aerea, mentre dal lago avanza il buio della notte insieme con un soffio nero. Ma in *Pylon* l'accenno alle palme è breve, si perde in mezzo a tutta la ricca e metallica realtà delle luci, dei suoni, dei volti, anche se è da questa realtà che uno dei protagonisti si allontana « camminando in solitudine dove la disperazione e il rimpianto sembrava strisciare sopra l'edificio e attraverso la spianata e nell'acuto sottile sibilo delle palme »¹. In *Wild Palms* la presenza delle palme è sottolineata di continuo. Prima sembra contemplarle la donna per tutti i pochi giorni che siede fuori del cottage:

« the woman lay all day long apparently watching the palm fronds clashing with their wild dry bitter sound against the bright glitter of the water » (p. 8).

Poi si rivelano col suono del loro movimento quando Harry bussava alla porta del medico, in piena notte:

« He stood there in the darkness, in the strong steady seawind filled with the dry clashing of invisible palm fronds » (p. 13).

Harry e il medico si avviano al cottage di Charlotte:

« into the full sweep of the unimpeded seaway which thrashed among the unseen palms and hissed in the harsh salt grass of the unkempt other lot » (pp. 15-16).

È buio e il vento spira con forza²:

« It was overcast; the invisible wind blew strong and steady among the invisible palms, from the invisible sea — a harsh steady sound full of the murmur of surf on the outside barrier islands, the spits and scars of sand bastioned with tossing and shabby pines » (p. 16).

È il momento in cui il medico sospetta che la donna sia tistica;

¹ Faulkner, *Oggi si vola*, p. 215.

² V. del resto il nero vento di *Mistral*, in *Coll. St.*: « the black wind » (p. 856), « a steady moving wall of air full of invisible particles of something » (p. 853), « the wind blew steadily down from the black hills » (p. 859), « black wind » (p. 867), « that black chill wind » (p. 876).

allora il suo pensiero si proietta su « the spits and scars of sand » e sui pini « shabby ». Egli chiede: « Just spitting a little blood when she coughs, eh? » (p. 16). E quando si ferma « He was aware of no cessation of motion since the steady dark wind still blew past him » (p. 17). Anche Harry si arresta:

« they stood facing one another, leaning a little into the dark wind filled with the wild dry sound of palms » (p. 17).

Vocaboli come « dark », « steady », « invisibile », « wild », « dry », « harsh » ricorrono — un po' alternandosi — a puntellare sempre le stesse immagini. Immagini ferme che però, ripetendosi, creano l'ossessione, come quelle degli alberi barbuti in *Mosquitoes*. Non si sviluppano le immagini, ma l'atmosfera di angoscia. Esse sono il respiro asmatico della pagina. Talora l'immagine del vento si scioglie da quella delle palme e sola domina la fantasia malata di Harry Wilbourne: poiché questi soffoca per qualche forza cieca che incombe su di lui e vuole distruggerlo. La raffica nera nella notte è il destino cieco e brutale. Nel vento nero — « In the black wind » (p. 18) — la casa è invisibile, tranne che per una striscia di luce « rather like a strip of dim and forlorn bunting dingy and rigidly immobile in the wind » (p. 18). Solo quando entrano nel cottage, gli uomini si trovano infine al riparo e il vento « merely leaned, black, imponderable and firm, against the door » (p. 18). Ormai la sua presenza sembra cancellata. Ma l'inizio dell'ultimo capitolo, il nono — il capitolo che dopo il racconto del passato di Harry e Charlotte riprende l'azione del presente — ci porta di nuovo nell'ossessione. Si insiste sull'aggettivo « dark »:

« This time the doctor and the man called Harry walked out of the door together, onto the dark porch, into the dark wind still filled with the clashing of invisible palms » (p. 279).

Il « dark » subito dopo diviene « black », di nuovo, un nero più deciso; la immagine-simbolo non si logora, ma fluendo e rifluendo si insinua sempre di più nella coscienza di Harry:

« He (il medico) was on the earth below the porch now, in the hard black wind » (p. 280);

« He still had the flashlight; Wilbourne watched the beam of it jouncing on toward the oleander hedge as though it too, the little futile moth-light beam, struggled too against the constant weight of the black pitiless wind » (p. 281).

Harry è consapevole di questa nerezza:

«He could feel the hard black wind too» (p. 281)
 «he blinked steadily in the black wind» (p. 281).

In un elemento così privo di pietà, «pitiless», egli non può respirare, come non poteva respirare il giornalista di *Pylon* dopo la sciagura aerea: «*It's just this wind I think I cant breathe in*» (p. 281); gli sembra solo che il cuore pompi sabbia, e non sangue, non liquido: «*As though it were pumping sand and not blood, not liquid, he thought. Trying to pump it.*» (p. 281). E quando torna in casa «he and the black steady wind were like two creatures trying to use the same single entrance» (p. 281). Da questo momento il soffio aggiunge alla sua forza ostile e cieca l'irrisione: tanto che non ci tiene ad entrare davvero nel cottage, non ne ha bisogno; attraverso l'acutizzarsi dell'angoscia dell'uomo acquista facoltà umane:

«*Only it dont really want to come in, he thought. Dont need to. Dont have to. It's just interfering for the fun, the hell of it*» (p. 281).

Non basta all'uomo soffrire, deve egli anche veder la propria sofferenza dal di fuori quasi non gli appartenesse. Dopo aver così a lungo auscultato se stesso, il proprio cuore, egli ora si contempla ascoltando la creatura viva che si beffa di lui:

«*It was risible, it was almost a chuckling, leaning its weight on the door along with his weight, making the door easy, too easy, surreptitious, making its weight really felt only when he came to close the door and this time just too easy because so steady, just risible and chuckling; it did not really want to come in*» (pp. 281-282).

Il vento non ha fretta, può aspettare: «*the risible murmur of the waiting and unhurried wind*» (p. 283). Ed è sempre con lo stesso soffio nero che bisbiglia contro la finestra della camera da letto in cui Charlotte giace morente:

«*(there was a window, the sash did not fit; the black wind whispered and murmured at it but did not enter, it did not want to, did not need to)*» (p. 284).

Ormai la buia presenza scandisce un ritmo fisso. L'impeto

contiene anche la voce delle palme; così l'immagine dell'impeto nero e della voce della palma rimbalza di momento in momento: appena prima che l'ambulanza arrivi e i due amanti vengano separati per sempre:

«*and he (Harry) could hear the black wind again, risible, jeering, constant, inattentive, and it even seemed to him that he could hear the wild dry clashing of the palms in it*» (p. 291);

quando Harry segue la barella nell'anticamera:

«*the risible dark wind chuckled and murmured into the open door, leaning its weight against him like a black palpy hand*» (p. 294);

l'ultimo saluto del luogo, l'addio della costa sul Golfo:

«*Now he could hear the threshing of the invisible palms, the wild dry sound of them*» (p. 295).

Si chiude la desolante visione della costa, rimane il clamore dei suoi alberi selvaggi, come ripetuta in echi sempre più duri e ostili intorno all'ospedale e al carcere. Non più la New Orleans del primo incontro con Charlotte, «*in one of the narrow, dim, balcony-hung one-way streets between Jackson Square and Royal Street in the Vieux Carre*» (p. 36), con l'esplosione d'un palmizio al di sopra di un muro e l'aria greve di gelsomini e pregna dei vari odori dai docks come la New Valois-New Orleans di *Pylon*. Lontano dunque il piccolo cortile del Quartiere Francese con la sua pozza d'acqua ferma, la statua di terracotta, l'ammasso di lantana, le pesanti bianche stelle del gelsomino, «*and over all, brittle, dissonant and ephemeral, the spurious sophistication of the piano like symbols scrawled by adolescent boys upon an ancient decayed rodent-scavengered tomb*» (p. 37). Lontani l'appartamento di Charlotte presso Audubon Park, e i posti del Vieux Carré dove andavano a far colazione con due dollari, perfino l'Audubon Park di appena qualche giorno addietro, «*lush green and bright with the Louisiana summer*» (p. 221), parco per bambinaie negre dai grembiali inamidati e per bambini «*moving with thin cries in bright random like blown petals, across the green*». (p. 224). Accoglie ora Wilbourne un ospedale «*vaguely Spanish (or Los Angeles), of stucco*» (p. 295), fra «*shabby palms*», palme che egli, uscendo

dall'ambulanza, ode sbattere e sibilare — « the palms rustling and hissing again as if they were being played upon by a sand blower » (p. 295) — , mentre incontro gli vengono l'odore del mare, lo stesso vento nero — « the same black wind » (p. 295). E lo accoglie una prigione « somewhat like the hospital save that it was of two stories, square, and there were no oleanders » (p. 307). Vi mancano i cespugli di oleandro, ma non la palma: « But the palm was there » (p. 307), e proprio dinanzi alla finestra di Harry: « bigger, more shabby » (p. 307). Nell'entrare in carcere Harry vi passa sotto, allora essa prende a sbattere frenetica, pur senza che ci sia il vento: « when he and the officer passed beneath it to enter, with no wind to cause it it had set up a sudden frenzied clashing as though they had startled it » (p. 307). Né mancano le palme dinanzi al tribunale, edificio che a sua volta assomiglia alla prigione: « It was like the jail in its turn » (p. 316). I momenti culminanti dell'attesa e dell'angoscia sono sottolineati dalle immagini-simbolo. Quando nell'interno dell'ospedale l'odore del mare raggiunge Harry, quando il vento gli porta fin là il gusto della nera spiaggia, allora l'istinto, la chiaroveggenza fanno balzare in piedi l'uomo ed ecco la porta di Charlotte si aprì e l'uomo vede che le lampade al mercurio sono spente: Charlotte non è più.

« *The Kliegs are off, he thought. They are off. They are off now.* ».

Una nera notte ha invaso il cuore dell'uomo già prima che la porta si aprisse; una notte in cui il vento è nero, nero il suono del mare, nera la spiaggia, nera la sabbia:

« Wilbourne discovered that he really could smell the sea, the black challow slumbering Sound without surf which the black wind blew over » (pp. 302-303).

« It was the sea he smelled; there was the taste of the black beach the wind blew over in it, in his lungs, up near the top of his lungs, ...for the black sand... » (p. 303).

Ormai Harry sa, prima che glielo dicano, e sprofonda in un vuoto in cui non ricorda che il mormorio del vento: « him globbed in silence, in a round vacuum where only the remembered wind murmured » (p. 304); è attraverso questo mormorio che la realtà lo tocca.

Quando egli si accosta al tavolo operatorio e guarda Charlotte per l'ultima volta, il vento, la sabbia nera non sono più motivi che vengano dal di fuori ad ossessionare; non sono più elementi di paesaggio che penetrando nella coscienza dell'uomo si confondano con la sua emozione e la sua sensibilità. Il destino ha compiuto la cieca opera, non può intromettersi oltre con il nero freddo soffio nella vita di Harry. Il vento che Harry avverte e vede è caldo, non contiene odore di nera sabbia, non ha soffiato sulla nera sabbia, non arriva dal mare:

« Only this was not a cool blowing into the room but a hot one being forced out, so there was no smell in it of black sand it had blown over » (p. 305).

Ma è un vento, e muove un ricciolo degli scuri capelli di Charlotte:

« But it was a wind, steady, he could feel it and see it, a lock of the dark savagely short hair stirring in it, heavily because the hair was still wet, still damp » (p. 305).

Allontanata Charlotte su una barella, qualcuno sospende la azione dell'aspiratore, e il ronzio vien cancellato da un terribile silenzio che mugghia abbattendosi su Harry come un'onda, un mare:

« by a tremendous silence which roared down upon him like a wave, a sea, and there was nothing for him to hold to, picking him up, tossing and spinning him and roaring on » (p. 307).

Così l'immagine del mare ritorna, poiché la sensazione è di tempesta, di dolore troppo forte e improvviso per quanto l'animo vi si sia preparato. Nelle pagine che seguono la tensione rimane, ma come declinando un po'; il suo apice è stata la morte di Charlotte. In alcuni momenti il dolore di nuovo si fa insostenibile, e la palma di fronte alla finestra del carcere sbatte per una rapida, subitanea raffica, « in that brief sudden inexplicable flurry » (p. 307), « the palm clushing and murmuring dry and wild and faint and in the night » (p. 324), e vi è anche la notte in cui è colpita dalla coda di un uragano:

« Not the hurricane; it was galloping off somewhere in the Gulf, just the tail of it... driving fiercely through the wild frenzied palm which still sounded dry » (p. 315).

Ma ormai c'è distacco fra l'animo di Harry e la natura, e Harry può contemplare dalla sua finestra, per giorni e giorni, il movimento delle ore, la luce del fiume, il ponte con la ferrovia per New York, lo scafo in cemento di una nave d'emergenza del 1918, le bandiere sul pennone del palazzo del governo. La vita è tutta fuori del carcere: i motopescherecci lungo il fiume, il treno sul ponte girevole, i lucci tra i rifiuti nell'acqua mossa dalla maretta, lo scafo abitato da un pescatore, la coda dell'uragano, la boa dinanzi alla foce, la pioggia. La contemplazione di Harry è intensa, ma anche distaccata. Non più gli elementi esterni interferiscono nello stato d'animo, esaltandolo e turbandolo. V'è nella contemplazione un senso di pace mortale, che dà rilievo alla bellezza della vita: il sud dai grandi tableaux ricchi di colore nel contatto del mare e del fiume, e vi sono gli ultimi giorni di giugno, poi i primi di luglio con le albe, la troppo breve fresca ora del mattino e « the long glare of brazen afternoons » (p. 313), un'infinita teoria di ore in cui la leggera brezza del mare porta il gusto delle paludi e del gelsomino selvatico:

« and now with a preliminary murmur in the palm the light offshore breeze began, bringing with it the smell of swamps and wild jasmine, blowing on under the dying west and the bright star » (p. 324).

Tutte le pagine di questi grandi tableaux sono abbaglianti. Fantasie di galoppi le attraversano, rapide, di lampo, agitando per poco — quasi maculando — la composizione immobile e come raccolta, il nascere e formarsi del paesaggio negli occhi bruciati dell'uomo, questo traboccar dell'uomo, questo suo distendersi — senza oblio, ma con la speculazione assorta e anche astratta di tanti personaggi faulkneriani — nell'ambiente intorno. Il galoppo del vento:

« as if the bright still cumulus-stippled bowl of sky and earth were an empty globe, a vacuum, and what wind there was was not enough to fill it but merely ran back and forth inside it with no schedule, obeying no laws, unpredictable and coming from and going nowhere, like a drove of bridless horses in an empty plain » (p. 313).

Il galoppo dell'uragano:

« it was galloping off somewhere in the Gulf, just the tail of it, a flick of the name in passing » (p. 315).

Il galoppo della pioggia:

« That afternoon it rained again, a bright silver curtain roaring out of nowhere before the sun could be hidden, galloping on vagrom and coltlike, going nowhere, then thirty minutes later roaring back, bright and harmless in its own steaming footsteps » (p. 322).

Ancora la memoria è disorientata, ancora la disperazione è buia, confusa, ma l'uomo sta andando verso un dolore più fermo, anche più attivo, e i brevi sprazzi di pioggia che lo investono non nascondono il sole, sono « a bright silver curtain ».

VIII

Nei due racconti indiani di *These Thirteen* (1931) e in qualche passo di *Go down, Moses* (1942) New Orleans appare fugacemente come la tipica « Babylon where Creoles, English, Spanish, French, Germans, Italians, and Americans did little else than dance, drink, and gamble »¹, la Old New Orleans degli incontri di razze, dei bassifondi e intrighi, cioè di quando era « a European city »². Un giovane Chickasaw vi si reca dal Mississippi Settentrionale e sotto la protezione di un parigino espatriato, amico di Carondelet e del generale Wilkinson — il cavaliere Soeur Blonde de Vitry — passa « among the gamblers and cutthroats of the river front »² per l'Uomo, l'erede di un territorio che appartiene invece al ramo maschile della famiglia. Il cavaliere de Vitry lo chiama infatti *du homme*, quindi *Doom*; ed egli torna fra i suoi pellirosse e ai « ten thousand acres of matchless parklike forest where deer grazed like domestic cattle »³, per divenire realmente l'Uomo, grazie al veleno portato da New Orleans. Ma New Orleans non trasmette al Mis-

¹ *New Orleans City Guide*, Federal Writers' Project of the Work Progress Administration for the City of New Orleans, Boston 1938, p. 18.

² W. Faulkner, *Red Leaves*, in *Coll. St.*, p. 317.

³ W. Faulkner, *Red Leaves*, p. 318.

Mississippi Settentrionale solo la polverina bianca che è il veleno; più cospicua e perfino appariscente la contaminazione: abiti trapunti d'oro, una schiava mulatta, ventagli e pizzi, negri, il commercio dei negri, il viaggio del figlio di Doom a Parigi a ritrovare l'incartapecorito cavaliere Soeur Blonde de Vitry e riportarne candelabri della Pompadour e pantofole dai tacchi rossi. È la frangia sordida di New Orleans a venire in contatto con il Mississippi Settentrionale, e sa di macabro il gusto con cui la fantasia faulkneriana ricomponne gli elementi dell'incontro delle tre razze, cedendo di fronte a un tempo romanzesco e vizioso.

Invece *Pylon* (1935) getta le basi per una cruda visione della città di oggi. La New Valois di *Pylon* nella quale si riconosce con chiarezza New Orleans è il Sud in ascesa, il Sud del presente, con tutti i suoi contrasti: da una parte il vecchio sudicio Quartiere Francese che solo ad un esteta, il giornalista in cerca di batik e cianfrusaglie per la sua casa, può piacere; dall'altra il campo di aviazione e il raduno aereo del Martedì Grasso — il famoso Mardi Gras neworleanese —, e aviatori, paracadutisti, meccanici, motori, fusoliere, rimesse di vetro e acciaio, una civiltà brutale in cui non più esiste sangue, ma benzina. Il Quartiere Francese di *Pylon* significa miseria, squallore; i suoi caratteri sono quelli di ogni quartiere malfamato. I negri vi fanno una comparsa fugace, senza rilievo. Manca il tema del bianco-negro, come anche quello del Sud-Nord. New Valois, pur essendo Sud, agita in sé problemi da Nord, cioè i problemi dell'età industriale. Un mito c'è, ma non è quello di New Orleans, come avverrà invece con *Absalom, Absalom!* nel 1936. Il mito di *Pylon* è « the corruption of steel and oiled moving parts »¹. La civiltà del Nord ha attirato New Valois, e New Valois si allinea accanto alle città sorelle degli Stati. Di qui il ritratto del Quartiere Francese come un vecchio angolo sporco in cui si rifugia la miseria: cortili sudici e mal lastricati, anguste stradine oscure e morte che non sembrano poter permettere il traffico degli automezzi, mattoni trasudanti grasso odore di pesce zucchero e caffè, aria densa, griglie di ferro delle fognature, stamberghe. Un luogo simile è un anacronismo. Le creature nuove hanno bisogno di grandi superfici, di lucide scintillanti costruzioni: la bella erba favolosa tra i viali del campo, bassorilievi e pitture

¹ W. Faulkner, *Delta Autumn*, p. 342.

murali e bronzi e cromo nella rotonda spaziosa e monastica. Il Nord e il Sud sopravvivono nella distinzione solo come entità geografiche, climi naturali opposti, poiché ci sono sempre « le palme del viale Saint Jules... i tronchi umidi, i ciuffi verdi del vecchio paesaggio del sud », e « i freddi nomi invernali... le estensioni dei fiumi del nord coperte di ghiaccio e la neve che dura a lungo »¹.

IX

Nei racconti indiani di *These Thirteen New Orleans* è veduta come una città corrotta la cui influenza nefasta arriva a toccare le selvagge terre dei Chickasaws; la civiltà latina giunge al Mississippi Settentrionale filtrata e deformata attraverso i covi del gioco e i battelli carichi di schiavi. I jeffersoniani quando, nel costruire il loro tribunale, vorranno apportarvi un elemento di bellezza, dovranno rivolgersi a New Orleans per i balconi di ghisa traforati, come racconterà il Faulkner in *Requiem for a Nun*. La superiore civiltà di New Orleans sarà perciò sempre riconosciuta, ma continuando ad apparire in una ambigua, equivoca luce. *L'Absalom, Absalom!* scritto nel 1936 segue la lieve traccia: non solo insiste sulla raffigurazione di maniera della Old New Orleans, ma allarga e definisce nettamente il contrasto fra i due Sud del Faulkner.

Due sono infatti i Sud nell'*Absalom*. In primo luogo vi è la contea di Yoknapatawpha, che nella cartina apposta dal Faulkner al romanzo si stende dal fiume omonimo al Tallahatchie; corrisponde alla contea di Lafayette, « in the heart of the red-hill section of northern Mississippi »². Il Faulkner ne ha fatto il teatro di una grande saga dal *Sartoris* a *The Town*, riassumendo in *Requiem* la sua epopea, con la formazione e lo sviluppo di Jefferson. Nell'*Absalom* Yoknapatawpha è importante non solo perché vi si svolgono quasi per intero la vicenda rievocata e per intero l'ultimo atto del dramma, ma perché i personaggi-relatori appartengono ad essa. Ne deriva che il secondo Sud non è mai dato oggettivamente, ma tramite questi personaggi; anche Shreve McCannon, il canadese

¹ W. Faulkner, *Oggi si vola*, rispettiv. pp. 246 e 247.

² A. Wigfall Green, *op. cit.*, p. 33. Per uno studio dei parallelismi fra la realtà artistica di Yoknapatawpha e quella storico-geografica di Lafayette v. Ward L. Miner, *The World of W. F.*, Durham 1952.

che con Quentin Compson analizza a Harvard la storia di Sutpen, è del gruppo avendone assimilato docile la distinzione fra la New Orleans « cosmopolitan » (p. 315)¹ e il Mississippi « bucolic » (p. 315). L'unico che potrebbe dissentire in qualche modo, per un nuovo punto di vista, è Charles Bon, il neworleanese: ma di lui si conosce appena quello che permettono i personaggi-relatori; egli è sempre una figura di riflesso, non autonoma neppure per un momento; di lui sappiamo solo il punto di vista che gli altri gli attribuiscono. Il Frohock divide i caratteri faulkneriani in tre tipi fondamentali: « Certain of Faulkner's characters, like the famous Popeye, and Lucas in *Intruder in the Dust*, are never permitted to view the action at all; we never see it through them. Others, like Chick in *Intruder*, are almost completely agents of the author; whenever they are present we see only what they see, and we are not permitted to see them through the personality of another character. The rest of Faulkner's people are at once contemplated and contemplators — we see them through other characters and we see the other characters through them »². Ciò che accomuna Popeye al Lucas di *Intruder* è che entrambi « are never permitted to view the action at all »; tuttavia mentre Popeye viene creato secondo una tecnica oggettiva per cui in genere non interferisce nessun personaggio fra lui e l'autore, Lucas in *Intruder* è legato all'intermediario Chick. Ebbene, Charles Bon è un carattere del primo tipo, ma tecnicamente si allontana da Popeye per avvicinarsi invece al Lucas di *Intruder*. Solo che quest'ultimo, a differenza di Charles, non dipende che da un intermediario. Nell'*Absalom* ogni intermediario costruisce e interpreta la figura di Charles secondo una diversa passione, un diverso umore, perfino una diversa conoscenza dei fatti. Quindi la verità di Charles corre il pericolo di non lasciarsi afferrare e la storia di Sutpen sembra a lungo oscura e pazzesca ai due giovani Quentin e Shreve che vogliono trarne un significato. Ma gli intermediari appartengono tutti ad una stessa zona del mezzogiorno e si sono conformati ad una identica mentalità. Così concordano nel trovare in Charles alcuni punti fissi, indiscutibili, non già perché Charles sia Charles, ma perché Charles è New Orleans e riguardo a New Orleans i jeffer-

¹ Questa e le successive citazioni son tratte dall'ediz. di *Absalom, Absalom!* precedentemente cit.

² W. M. Frohock, *op. cit.* pp. 146-147.

soniani hanno le loro idee preconcepite. La opposizione delle due civiltà non ha da essere creata nell'*Absalom*; essa già preesiste nelle coscienze dei personaggi-relatori; perciò da quando compare è un corpo immobile. Le passioni con cui l'indagine è condotta sono diverse, e diversi i punti di vista, di modo che la materia trattata finisce per rivelare una labilità, o volubilità, ma il contrasto fra i due Sud per tutto il romanzo si serba fedele ad uno schema. La visione di New Orleans è parziale perché mediata; potrebbe modificarne la prospettiva Charles qualora non fosse mediato e avesse invece, tecnicamente parlando, un ruolo attivo.

Un ruolo attivo ha spesso Rosa Coldfield, dalla quale tutto il romanzo sembra scaturire: è lei che eccita e sommuove nel giovane Quentin pronto a partirsene per Harvard l'eredità di memorie e problemi del vecchio Sud. Dopo un letargo di anni all'improvviso sa di dover agire, e il romanzo ha inizio con questa decisione, quando essa chiama Quentin Compson, gli narra di sé e di Sutpen e da lui si fa accompagnare a Sutpen's Hundred. Il romanzo se pure esorbita con l'indagine di Quentin e Shreve i limiti del tempo di Rosa e il valore di una cronaca familiare, privata, strutturalmente è invece contenuto tra la decisione di Rosa e i suoi risultati finali: il rogo della casa di Sutpen. Ed è Rosa il primo personaggio che si avvalga della vecchia retorica e delle viete posizioni antagonistiche. Ma essa non è che « one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most had » (p. 9). La sua mente non ha seguito l'evoluzione dei tempi: è rimasta costretta « behind the neat picket fence of a small, grimly middleclass yard or lawn » (p. 21), per sempre confinata dietro una paziente e furiosa educazione di signora del Sud. Di Sutpen ella dice innanzi tutto: « He wasn't a gentleman. He wasn't even a gentleman » (p. 14) perché il codice del paese era, l'anno dell'apparizione di Sutpen a Jefferson, cioè il 1833, primitivo ma chiaro:

« our father knew who his father was in Tennessee and who his grandfather had been in Virginia and our neighbors and the people we lived among knew that we knew and we knew they knew we knew and we knew that they would have believed us about whom and where he came from even if we had lied » (pp. 16-17).

Di Sutpen invece si capiva ad uno sguardo che cercava la rispettabilità: « He sought the guarantee of reputable men... and

Jefferson gave him that » (p. 15); non che ci tenesse a diventare un gentiluomo: « Not that he wanted to be one, or even be taken for one » (p. 16). In sostanza voleva il nome di Ellen Coldfield e del padre di lei su una licenza di matrimonio « or any other patent of respectability » (p. 16). Infatti non era di una quieta conosciuta regione come la Virginia o la Carolina:

« And he was no younger son sent out from some old quiet country like Virginia or Carolina with the surplus negroes to take up new land » (p. 17).

Si vedeva subito che i negri di lui venivano, sì, da un paese più antico della Virginia o della Carolina, ma non certo da uno tranquillo. Perciò Sutpen, per quanto riesca in seguito ad inserirsi trionfalmente nel sistema sociale ed economico del luogo, rimane, agli occhi di Rosa Coldfield, la spina piantata con violenza in un organismo sano: spina che porterà alla distruzione di questo organismo. È a lui che Rosa addebiterà la sconfitta della Guerra Civile:

« only through the blood of our men and the tears of our women could He (Dio) stay this demon and efface his name and lineage from the earth » (p. 11).

Così il giudizio che Rosa dà su Supten determina una prima caratterizzazione morale del Mississippi.

Nelle pagine successive questa caratterizzazione viene in parte corretta dal signor Compson. Il padre di Quentin è il relatore nei capitoli II, III e IV. È vero che « the detailing of incidents by Quentin's father, in Chapters II, III, and IV, if not as distorted as Rosa's, is not less riddled with faulty information »¹. V'è una lacuna, per esempio, che impedisce al signor Compson di impostare bene la storia e capirne la linea di sviluppo: « On the basis of what he knows, Mr. Compson believes, for example, that Sutpen forbade Judith's marriage merely because her fiancé, Charles Bon, kept an octoroon mistress in New Orleans »¹. Perciò la sua versione risulta viziata in origine. Tuttavia l'atto del giudicare si ispira in lui ad un maggiore equilibrio. Di Mr. Coldfield egli dice

¹ William R. Poirier, « Strange Gods » in *Jefferson, Mississippi: Analysis of Absalom, Absalom!*, in *Two Dec.*, p. 229.

espressamente: « a man with a name for absolute and undeviating and even Puritan uprightness in a country and time of lawless opportunity » (p. 43): questo paese e questo tempo « of lawless opportunity » essendo gli stessi di cui Rosa aveva creato un mito da contrapporre a Sutpen. Una quarantina di pagine dopo apprendiamo addirittura che « a man of uncompromising moral strength » (p. 82) quale Coldfield aveva raggiunto l'agiatazza « by closing trading »: « he could not have done it save by close trading or dishonesty; and as your grandfather said, a man who, in a country such as Mississippi was then, would restrict dishonesty to the selling of straw hats and hame strings and salt meat would have been already locked up by his own family as a kleptomaniac » (pp. 82-83)¹. Presupposto un simile sfondo morale, tanto più incomprendibile la reazione di Sutpen, secondo il signor Compson: il Mississippi dell'epoca era pur sempre un paese schiavista la cui economia si reggeva su un continuo abuso; come poteva la octoroon di Charles essere un serio impedimento per il matrimonio con Judith quando l'esistenza di un'amante sanguemisto costituiva « as much a part of a wealthy young New Orleansian's social and fashionable equipment as his dancing slippers » (p. 100)? Il quadro così com'è tracciato depone a favore della tolleranza e flessibilità del signor Compson: più obiettiva e realistica, in confronto a quella di Rosa, la sua visione, e non alterata da una falsa istanza etica.

Ma una sorta di convenzionalismo jeffersoniano non manca di forzare in qualche modo il disegno della vicenda. Ne vien fuori una maschera rappresentativa del Sud latino contro la maschera rappresentativa dell'anglosassone Mississippi che è Henry. I connotati sono generici, attinti ad uno schema: lo schema che oppone il dandy neworleanese al provinciale di Jefferson e la città mondana ed evoluta al remoto Mississippi. Trattando dei caratteri del Faulkner il Kazin ha suggerito che essi « are fundamentally not alive at all, not acting out individual parts, but seem rather to be pure fantastic aggregates »². Pur non volendo essere così distruttivi, siamo a volte tentati di vedere in Charles ed Henry non creature complete ed umane, vive di una loro concretezza, ma riflessi

¹ V. anche oltre, p. 260.

² Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York 1942, p. 460.

di un disegno, astrazioni, con qualità generiche e impersonali¹. E c'è un fatto sintomatico: i due giovani non vivono indipendenti l'uno dall'altro. Nel capitolo terzo nascono insieme, gemelli. La loro nascita è simultanea. Non importa quel che della fanciullezza di Henry possa venir detto nei precedenti capitoli: Henry comincia ad essere un protagonista quando conosce Charles. Né importa che Charles sia tanto più grande di lui per età: egli compare nel romanzo come amico di Henry. Ma non è solo questo: che la vicenda li costringe insieme. È che derivano entrambi da uno schema e ciascuno di loro deve la sua illusoria vita al contrasto con l'altro. Così la loro caratterizzazione si risolve con facilità, perché gli elementi esteriori e convenzionali del contrasto sono a portata di mano, già pronti, nel modo che è stata facile una prima tipizzazione morale del Mississippi e lo sarà il ritratto di New Orleans ottocentesca. Infatti dietro i due giovani si profila, pericolosa, l'astrazione del luogo e della società che li hanno modellati in una certa maniera piuttosto che in un'altra, ognuno secondo il fisso stampo del proprio luogo e della propria società.

E ancora: nel capitolo III è il signor Compson che narra. Egli non ha conosciuto personalmente Charles, ma lo descrive. Non si limita a riferire, ma vuole spiegare, storicizzare in un ambiente, in un'atmosfera, interpretare, tradurre. Questo benché quasi tutta la sua informazione sia indiretta ed egli non possa dirsi un testimone oculare. Nel capitolo III il protagonista non è Charles, ma Rosa, di cui il signor Compson ricostruisce la vita: quel che egli vien facendo è vedere Charles come Rosa poteva averlo veduto. Appunto nel modo di interpretare, tradurre, interpolare si rivelano le lacune della sua informazione e la sua necessità sentimentale di colmarle. Rosa, nel primo capitolo, aveva demonizzato Sutpen. Il signor Compson, abdicando in parte al proprio conformismo, alla propria fantasia per il noto conformismo di Rosa Coldfield e l'immaginata selvaggia libertà della fantasia di lei nell'immaginabile cupa solitudine della casa Coldfield, demonizza un po' Charles. La demonizzazione di Charles è leggera, appena una

¹ Ilse Duso Lind, *The Design and Meaning of Absalom, Absalom!* in «PMLA», vol. LXX, n. 5, (dicembre 1955), p. 888: «They (= Judith ed Henry e Charles Bon) are drawn with a curious flatness; their gestures are formalized, almost choreographic, wholly determined by the exigencies of the theme».

coloritura, che va a vantaggio più della coerenza di Rosa che della verità di Charles. Ma anche Charles beneficia dell'enfasi con cui le qualità del tipo che rappresenta sono scoperte ed esaltate. Sembra accadere al signor Compson quanto egli suppone sia accaduto a Rosa, che non aveva visto Charles ma si era formata « a picture, an image » (p. 74) di lui senza nemmeno aiutarsi con le chiacchiere della sorella Ellen:

« while Miss Rosa, not listening, who had got the picture from the first word, perhaps from the name, Charles Bon » (p. 75).

Anche il signor Compson si forma « the picture » di Charles; in misura minore o maggiore lui e Rosa si servono dello stesso calco: non creano un uomo, ma un neworleanese. Nel capitolo III i segni riconoscibili dell'immagine non sono quelli di un individuo particolare, bensì quelli di un tipo sociale-storico determinato. Descrivendo il quale, il signor Compson descrive il momento di una cultura; o meglio, poiché la creazione di Charles non avviene che mettendo in rilievo la differenza con Henry, il momento di due culture:

« Charles Bon of New Orleans, Henry's friend who was not only some few years older than Henry but actually a little old to be still in college and certainly a little out of place in that one where he was — a small new college in the Mississippi hinterland and even wilderness, three hundred miles from that worldly and even foreign city which was his home — a young man of a worldly elegance and assurance beyond his years, handsome, apparently wealthy and with for background the shadowy figure of a legal guardian rather than any parents » (p. 74).

Fino a questo punto la fantasia del signor Compson può coincidere con quella di Rosa; nella parte che segue il relatore abbandona se stesso per trasferirsi nell'esaltazione di Rosa: il leggero demonizzamento ci consegna un essere assurdo ma meno generico, legato non tanto ad uno schema astratto quanto al carattere di Rosa:

« a personage who in the remote Mississippi of that time must have appeared almost a phoenix-like, fullsprung from no childhood, born of no woman and impervious to time and, vanished, leaving no bones nor dust anywhere » (p. 74).

Per il conformismo di Rosa e per la sua fantasia e per la sua scarsa conoscenza dei fatti è necessario che Charles sbuchi dal niente, ad opera di magia, come dal niente era sbucato Sutpen, l'uomo che Rosa ignora essere il padre di lui. *Ma Charles è un gentiluomo*. Secondo il codice del Mississippi (e quello di Rosa) egli ha le carte in regola: facoltoso, elegante, disinvolto, con la protezione di un guardiano legale, anzi così perfetto da apparire « in the remote Mississippi of that time » quasi una fenice, un portento, scaturito dal nulla e non formatosi con la lentezza e la fatica di tutte le creature umane. In confronto alla sua scioltezza e al suo ardire « Sutpen's pompous arrogance was clumsy bluff and Henry actually a hobble-de-hoy » (p. 74). Da lui ci si aspetta che faccia da mentore ad Henry, onde correggerne il provincialismo. Henry è provinciale perché ha dietro di sé il Mississippi pre-Guerra Civile; Charles è il portato di una comunità superiore sebbene corrotta e in declino. Ma Rosa ha un'esperienza — anche culturale — troppo circoscritta perché nel tentativo di afferrare la distanza fra Sutpen e Henry da una parte e Charles dall'altra possa andar oltre l'abbozzo di Charles.

Nel capitolo successivo, il quarto, il signor Compson mette a fuoco direttamente Charles. Egli riprende l'abbozzo, perfino con la sua leggera asprigna coloritura demoniaca:

« apparently complete, without background or past or childhood — a man a little older than his actual years and enclosed and surrounded by a sort of Scythian glitter » (p. 93).

In verità tale coloritura deriva dall'incertezza e non dall'esaltazione. Infatti il signor Compson, ignorando alcuni dati, reputa inverosimile la storia e misteriosi o assurdi i protagonisti. Il punto fondamentale nella sua ricostruzione è il rifiuto da parte di Sutpen ad accettare Charles come genero. Egli crede che tale rifiuto sia dovuto all'esistenza della octoroon, ed ecco che l'intera ricostruzione viene svolta intorno a questo fulcro. Perché la esistenza della octoroon ha scandalizzato Sutpen, piantatore schiavista? e Charles come ha preso la cosa, con quali occhi ha giudicato i Sutpen padre e figlio, come ha cercato di convincere — corrompere, secondo la mentalità del Mississippi — Henry? Per il signor Compson si tratta di trovare una logica in una storia che ha tutta l'apparenza dell'assurdo-grottesco. I motivi debbono essere nell'insanabile con-

flitto di due mondi: due delle culture in cui si frantuma il mezzogiorno sotto la linea Mason e Dixon. Per questo l'accento batte sulla opposizione. E la opposizione, nutrita di argomenti più sottili, più ricchi, finisce per sostituire al primo abbozzo una conoscenza più profonda. Certo lo schema resiste e il padre di Quentin si serve degli elementi di maniera, ma i « tipi » sono un po' meno tipi per essere un po' più individui.

È ad Oxford, nella piccola nuova provinciale Università del Mississippi, che Henry Sutpen e Charles Bon si incontrano:

« this man whom Henry first saw riding perhaps through the grove at the University on one of the two horses which he kept there or perhaps crossing the campus on foot in the slightly Frenchified cloak and hat which he wore, or perhaps (I like to think this) presented formally to the man reclining in a flowered, almost feminized gown, in a sunny window in his chambers — this man handsome elegant and even catlike and too old to be where he was, too old not in years but in experience, with some tangible effluvia of knowledge, surfeit: of actions done and satiations plumbed and pleasures exhausted and even forgotten » (p. 95).

Henry è un ragazzo di campagna, così come gli altri figli di piantatori: i cinque o sei di « an undergraduate body still numbered in two figures » (p. 102). Tutti scimmiettano Charles, che li abbaglia con la sua eleganza e sazietà, ma

« the very fact that, lounging before them in the outlandish and almost feminine garments of his sybaritic privacy, he professed satiety only increased the amazement and the bitter and hopeless outrage » (p. 96).

Henry è davvero un provinciale, « the clown almost » (p. 96), incline all'azione istintiva e violenta piuttosto che alla riflessione. Prima di venire ad Oxford non è stato nemmeno a Memphis, non si è allontanato mai da casa, e all'Università ci è venuto « with his countryfied clothes » (p. 97). Lui e i suoi compagni sono « of an age and background » (p. 97) e differiscono dagli schiavi negri solo « in the surface matter of food and clothing and daily occupation » (p. 97): gli stessi esercizi rudi, un'identica rudezza dei piaceri: « the same sweat... the hard violent hunting and riding; the same pleasures... the same parties... » (pp. 97-98).

Del resto anche Judith è di campagna: « this girl, this young countrybred girl » (p. 99); ha avuto una fanciullezza altrettanto violenta: « this the hoyden who could — and did — outrun and

outclimb, and ride and fight both with and beside her brother) » (p. 67); a Sutpen's Hundred è cresciuta come su un'isola deserta: « the island here Sutpen's Hundred » (p. 99), in seno ad una famiglia puritana di campagna, « isolated puritan country household » (p. 93). Invece Charles Bon, neworleanese, è di religione cattolica benché « a Catholic of sorts » (p. 94). Tanto più raffinato che Henry e Sutpen sembrano dei trogloditi, e nel comportamento, nella disposizione emotiva, nella qualità cerebrale del pessimismo e fatalismo con l'impronta di una razza così antica e consumata che ad un raffronto gli abitanti del Mississippi appaiono come non emersi del tutto dalla barbarie. I secoli il neworleanese li ha alle spalle e gli abitanti del Mississippi debbono ancora scoprire di averli da vivere tutti. Quello che rende vecchio il neworleanese non è l'età, ma l'esperienza, o meglio qualcosa di più dell'esperienza: la sazietà con l'oblio dei piaceri goduti. Nei compagni provoca non invidia, « because you only envy whom you believe to be, but for accident, in no way superior to yourself: and what you believe, granted a little better luck than you have had heretofore, you will someday possess » (p. 95); non dunque invidia, ma disperazione: « that sharp shocking terrible hopeless despair of the young » (p. 95). Henry non ha che un mezzo per fermarlo per sempre: farlo entrare nella propria famiglia, dargli Judith in sposa. Perciò è lui a sedurre Judith: « Yes, it was Henry who seduced Judith: not Bon, as witness the entire queerly placid course of Bon's and Judith's courtship » (p. 97). La ragazza deve alla fine veder il forestiero con gli occhi con cui lo vede il fratello: « She must have seen him in fact with exactly the same eyes that Henry saw him with » (p. 95). Ed è difficile dire chi dei due sia più affascinato: « And it would be hard to say to which of them appeared the more splendid — to the one with hope, even though unconscious, of making the image hers through possession; to the other with the knowledge of the insurmountable barrier which the similarity of gender hopelessly intervened » (p. 95). Ma un ostacolo si leva improvviso ed è di tal natura che il relatore del capitolo quarto, il signor Compson, non sa rassegnarsi ad accettarlo come un motivo plausibile. L'esistenza di un'amante con un ottavo di sangue negro e di un figlio con un sedicesimo, « granted even the morganatic ceremony » (p. 100), è infatti « a situation in which probably all his contemporaries who could af-

ford it were likewise involved » (p. 92). Il signor Compson non si persuade: « It's just incredible. It just does not explain » (p. 100), confessa. Ma l'incredibile va pur spiegato, in qualche modo. Per farlo bisogna allora esasperare gli elementi del contrasto tra i due Sud. Da una parte il giovane neworleanese già sazio di piaceri, il cerebrale don Giovanni forse innamorato della vita che Judith ed Henry rappresentano:

« Because who knows what picture of peace he might have seen in that monotonous provincial backwater; what alleviation and escape for a parched traveler who had traveled too far at too young an age, in this granitebound and simple country spring » (p. 108).

Dall'altra parte il ragazzo di campagna per la prima volta in una grande città, e una come New Orleans, lui che non è mai stato nemmeno a Memphis e in quanto ad esperienza mondana non ha avuto che i soggiorni presso altre case, piantagioni, quasi scambiabili con la sua. Henry con quella sua eredità puritana particolarmente anglosassone di fiero orgoglioso misticismo e capacità di vergognarsi dell'ignoranza e della inesperienza, e intorno New Orleans straniera e paradossale, femminile e dura come acciaio. A questo « grim humorless yokel out of a granite heritage where even the houses, let alone clothing and conduct, are built in the image of a jealous and sadistic Jehovah » (p. 109) i neworleanesi oppongono un Dio e il Suo coro di angeli e santi creati « in the image of their houses and personal ornaments and voluptuous lives » (p. 109). La rigida concezione del Mississippi secondo cui il sesso femminile è ben diviso in « ladies, women, females » (p. 109), cioè in « ladies or whores or slaves » (p. 114), si disorienta nel mondo esoterico a cui Charles espone gradualmente l'anima e l'intelletto provinciali di Henry. Tutto contribuisce a preparare il ragazzo di campagna: la strana architettura « a little femininely flamboyant » (p. 110) e quindi « opulent, sensuous, sinful » (p. 110); la ricchezza portata dai battelli e non misurata secondo la fatica su campi di cotone; le carrozze; la regalità delle donne; l'abbigliamento maschile; la casa di prostituzione in un angolo un po' decadente della città con « a corridor of doomed and tragic flower faces » (p. 112), « a row of faces like a bazaar of flowers, the supreme apotheosis of chattelry, of human flesh bred of the two races for that sale » (p. 112); i duelli. Il caos creolo fascia sempre

più strettamente Henry: imprimendogli nella memoria rapidi scorci, frammenti di una realtà sconosciuta e vaga ed enigmatica. La natura anglosassone ne è di continuo violata: il carattere monastico del portale nella casa delle «doomed and tragic flower faces», il groviglio labirintico di oleandro e gelsomino, pareti di lantana e mimosa, tutta l'atmosfera satura di «secret and curious and unimaginable delights» (p. 112). Charles mira a che il campagnolo si fletta dinanzi alla nuova moralità rinnegando il semplice vecchio codice che si era portato dal Mississippi: «his simple and erstwhile untroubled code» (p. 114). Infine, a coronamento dell'opera, apice di una lunga serie di «formal, almost ritual, preparations» (p. 114), la visita alla sanguemisto di Charles:

«being carried by the friend, the mentor, through one of those inscrutable and curiously lifeless doorways...

... and so into a place which to his puritan's provincial mind all of morality was upside down and all of honor perished» (p. 114).

Infatti solo dopo la sapiente iniziazione il campagnolo è ammesso alla presenza di lei: «the apotheosis of two doomed races presided over by its own victim» (p. 114): la donna dal viso di tragica magnolia, l'eterna femmina, «the eternal Who-suffers» (p. 114). Viso che riaffiorerà ogni tanto, nelle pagine del romanzo: bianco e strano ed effimero, quasi di una specie a parte. Non creato perché se ne sviluppi un carattere, ma come il geroglifico più vistoso di un grande floreale arazzo. Emblema, e non psicologia. Segna il momento più aspro di una opposizione nel pensiero del signor Compson. Poiché il signor Compson vede nella Louisiana questo raffinato prodotto di due razze e nel Mississippi la fanciulla bucolica. Quando egli potrà accostare nella vicenda le due donne, dopo la morte di Charles, la fanciulla bucolica divenuta il simbolo della resistenza e del coraggio femminili nel Sud sconfitto (l'abito di calicò, lo scolorito cappello da sole, le mani che sapranno arare e tessere e tagliar legna) assisterà alla recita della sanguemisto dinanzi alla tomba di Charles: «the ceremonial widowhood's bright dramatic pageantry» (p. 192) entro la luce di un tramonto estivo.

X

Nell'*Absalom* due i passi lunghi, fondamentali, intorno alla octoroon. Il primo nel capitolo IV, come termine estremo di quel contrasto di civiltà che il signor Compson esaspera nella propria fantasia. Il costume neworleanese della octoroon è importante ai fini del contrasto: non la singola donna in sé, ma il fatto della sua esistenza, la realtà storico-sociale della istituzione, il tipo fisico che risulta dall'incontro di due razze e dal raffinato sistema di «allevamento». Mai la octoroon di Charles è un personaggio umano. Posta al vertice della iniziazione di Henry, sembra riassumere nel viso di tragica magnolia i caratteri della New Orleans conosciuta da Henry, un Henry anch'esso mitico, prodotto di un mitico mondo idillico-pastorale, di un'Arcadia. La New Orleans di Charles è Sodoma e Gomorra. Henry ne coglie gli aspetti del male, ma è troppo semplice per apprezzare la raffinatezza di quegli aspetti. La raffinatezza stessa è veduta come componente integrante del male. Dopo la visita alla octoroon, egli dirà della donna: «But a bought woman. A whore» (p. 115). Ma si trova immediatamente dinanzi a una difficoltà: il rispetto che l'istituzione della octoroon esige in quanto costume creato e mantenuto dai creoli di New Orleans, cioè dalla classe nelle cui mani si concentra la potenza finanziaria e politica del luogo. Charles è pronto a reagire: «Not whore» egli corregge «Dont say that» (p. 115). Poiché nessuno può chiamare così una octoroon a New Orleans a meno che non voglia pagarsi il privilegio affrontando probabilmente un migliaio di uomini. Le sanguemisto non sono «whores» (p. 115) a causa appunto di quei mille uomini: «We — the thousand, the white men — made them, created and produced them» (p. 115). La difesa è gonfia e un po' appassionata. Non ci dà, naturalmente, il punto di vista di Charles, essendo Charles personaggio di riflesso; è piuttosto la interpretazione del relatore: un Compson che ora si trasferisce in Charles Bon come nel capitolo precedente si era trasferito in Rosa Coldfield. Charles Bon è un personaggio sofisticato. La sua oratoria sarà sofisticata. Ma tocca la sostanza della istituzione nonostante la premessa secondo la quale la octoroon è una creatura *salvata* fra mille con un ottavo di sangue negro ridotte ad essere «slaves..., laborers, cooks, maybe even field

hands » (p. 115). Bisogna ammettere che sono proprio i bianchi a fare le leggi « which declare that one eight of a specified kind of blood shall outweigh seven eights of another kind » (p. 115), ma poi, anche, gli stessi bianchi *salvano* quell'una su mille. Non più di una, poiché solo Dio può proteggere ogni passero e i creoli non pretendono davvero di essere Dio né forse desiderano esserlo « since no man would want but one of these sparrows » (p. 115). Certo, contemplando per tanti secoli l'umano peccare, Dio non baderà neanche più a come l'uomo pecca. Ma nel caso dei creoli « the principles of honor, decorum and gentleness » sono « applied to perfectly normal human instinct which you Anglo-Saxon insist upon calling lust » (p. 116). Infatti il costume della octoroon non ha niente in comune con la prostituzione e scegliendo una octoroon il bianco *salva* un passero:

« that one, who but for us would have been sold to any brute who had the price, not sold to him for the night like a white prostitute, but body and soul for life to him who could have used her with more impunity than he would dare to use an animal, heifer or mare, and then discarded or sold or even murdered when worn out or when her keep and her price no longer balanced » (p. 116).

La Guida di New Orleans già ricordata riporta interessanti notizie al riguardo. In verità vi si parla di « quadroon mistresses »: la differenza è nella quantità di sangue negro. La quadroon ne ha un quarto, poiché di madre mulatta, mentre la octoroon, figlia di una quadroon, ne ha solo un ottavo. Ma nella prima metà del secolo diciannovesimo già le quadroons erano famose per la bellezza come famose erano le loro feste:

« No social stigma was attached to the quadroon balls in their heyday. They were conducted with great propriety and distinct elegance. Supremely exclusive, like many a Parisian salon of the same or earlier periods, but on a slightly altered scale, they were simply gatherings of the town's wealthy white young men and their present or prospective mistresses. From all accounts, the balls seem to have been gay, lavish, even fabulous, but highly decorous affairs. And well may they have been so, for the quadroon mistresses were often creatures of rare beauty and distinction, meriting even the glance of royalty »¹.

¹ New Orleans City Guide, pp. 212-213.

Attesta il Duca di Saxe-Weimar che le quadroons erano quasi del tutto bianche; dalla loro pelle nessuno avrebbe dedotto l'origine; anzi, molte avevano la stessa carnagione chiara di tante altere creole¹.

Nel Vieux Carré, « below Orleans Street and near the Ramparts »², formavano un vero e proprio quartiere loro. Il bianco doveva poter mantenere nel lusso la prescelta e benché egli non venisse a stabilirsi con lei essa si considerava legata come da un vincolo matrimoniale. Vincolo che il bianco era libero di sciogliere in qualunque momento ma che, finché durava, le permetteva di portare il nome di lui:

« The placée, as she was called, took her "friend's" name, which was also given to their children, many of whom were reared in an atmosphere of culture, and were often sent to Paris to be educated. The young girls were particularly well schooled in the arts of courtesanships so that they could follow in their mothers' footsteps »³.

V'era anche la possibilità che l'uomo non si stancasse della sua *placée*: allora o non si sposava mai, o dopo il matrimonio con una bianca manteneva due case, una in ogni sezione della città. Dalla legge era proibito il matrimonio dei bianchi con le sanguemisto, né queste si univano con i negri; rimaneva la relazione fra creolo e quadroon basata sulla promessa, su un pagamento in denaro, sul rispetto reciproco. Solo dopo la Guerra Civile le cose sarebbero mutate, per l'influsso delle idee e usanze del Nord⁴.

Le sanguemisto di cui Charles parla ad Henry sono del periodo che precede immediatamente la Guerra Civile. Esseri presi dall'infanzia e scelti e allevati con cure maggiori di quante se ne prodighino a una qualsiasi fanciulla bianca, a una qualsiasi suora, a una qualsiasi giumenta di razza: esseri sulla cui formazione e sul cui sboccio si veglia come nessuna madre fa mai.

¹ New Orleans City Guide, p. 213.

² New Orleans City Guide, *ibid.* Cfr. p. 214, citaz. da Harriet Martineau « writing in 1837 »: « every young man early selects one and establishes her in one of those pretty and peculiar houses, whole rows of which may be seen in the ramparts ». La bibliografia in fondo alla Guida dà però una data diversa, citando: *Retrospect of Western Travel*, Saunders and Otley, Londra 1838, 3 voll. *The Columbia Encyclopedia* a p. 1230 indica di H. Martineau, sotto la data 1837: *Society in America*.

³ New Orleans City Guide, p. 213.

⁴ New Orleans City Guide, p. 214.

Naturalmente per un prezzo, ma prezzo deciso attraverso un sistema più formale che per le bianche, poiché la sanguemisto, « raised and trained to fullfil a woman's sole end and purpose: to love, to be beautiful, to divert » (p. 117), vale molto di più. Ed è come in segreto che la formazione avviene: nella clausura, nella serra, trattandosi di fiore prezioso; la ragazza non vede uomini fin quando non è condotta al ballo e presentata; il bianco che l'accetta o la sceglie « not can and not will but *must*, supply her with the surroundings proper in which to love and be beautiful and divert » (p. 117), inoltre rischierà la vita o almeno il sangue per questo privilegio.

Ma il Sud di Henry è davvero diverso: anglosassone e puritano con una ripartizione ben rigida della società e della moralità; ammette una sorellastra negra come Clytie per Judith ed Henry, ma non la cerimonia, il contratto con una persona di colore. Vana perciò l'oratoria di Charles; vano il quadro della sanguemisto nella civiltà neworleanese. Resta sempre, per Henry, il fatto della cerimonia. Nella fantasia del signor Compson Judith ed Henry sono talmente uguali tra loro che entrambi, pur semplici e ingenui, hanno la stessa luminosa chiaroveggenza di creature istintive. E come la fanciulla bucolica penetra il valore delle lettere di Charles senza nemmeno capirle, sfrondando il significato del loro arrivo dal contenuto elegante e ozioso, dalle metafore piene di capriccio, così Henry di tutta la ricca turgida costruzione verbale di Charles individua il punto malato e nascosto: non formulando un giudizio su un costume che gli è estraneo e forse incomprensibile, ma convergendo l'intero problema su Charles soltanto, sulla validità e il riconoscimento dell'impegno alla cui legalizzazione l'altro s'era potuto piegare. Il suo senso dell'onore urta contro un diverso indice di moralità: « But you married her. You married her » (p. 117), dice Henry a Charles. E Charles: « Ah. That ceremony. I see. That's it, then » (p. 117). Perché dovrebbe avere importanza se fatta alla maniera negra? Una formula, « a shibboleth » (p. 117) insignificante come un gioco infantile, con tutto l'apparato primitivo caro alla razza inferiore: la vecchia strega, oscure parole rituali, una cella sotto terra, una manciata di capelli accesi. Ma Henry è irremovibile.

« Suppose I assume an obligation to a man who cannot speak my language, the obligation stated to him in his own and I agree it: am I any

the less obligated because I did not happen to know the tongue in which he accepted me in good faith? No: the more, the more » (p. 118).

Lo stesso senso di dignità, di rigidità puritana è nell'atteggiamento di Judith il pomeriggio in cui la sanguemisto visita la tomba di Charles. Anche questa volta il relatore sembra il signor Compson: Quentin e Shreve si ripetono quello che il signor Compson ha raccontato un giorno a Quentin avendolo saputo dal proprio padre, testimonianza del « ceremonial widowhood's bright dramatic pageantry » (p. 192). È il secondo lungo passo sulla octoroon nell'*Absalom*, al capitolo sesto. Si distingue dal primo perché tentativo di drammatizzazione invece che disquisizione. Ma la octoroon non diviene un personaggio umano. Infatti il signor Compson non dimentica neppure per un istante che deve ricostruire l'esemplare di una curiosa specie, dai peculiari caratteri e accessori, ancora più straniato nella diversa natura e nell'ambiente di Yoknapatawpha, sotto lo sguardo fermo di occhi non neworleanesi. Gli occhi del nonno di Quentin e quelli di Judith. Judith che assorbe la scena della vedovanza e il nonno di Quentin che assorbe la scena della vedovanza e insieme la dimostrazione di armoniosa disciplina interiore da parte di Judith. Judith non più la contemplativa fanciulla che aveva abbandonato dietro di sé la fiera veste dell'acerba infanzia e si innamorava di Charles. Ormai neppure soltanto scarna come alla nonna di Quentin era apparsa quando, una settimana dopo la morte di Charles, nel 1865, da lei era andata a consegnarle l'ultima lettera di Charles, « the dead tongue... gentle sardonic whimsical and incurably pessimistic, without date or salutation or signature » (p. 129): e la signora Compson le vedeva il cranio Sutpen già non celato più dalla carne Coldfield, « the face which had long since forgotten how to be young and yet absolutely impenetrable, absolutely serene » (pp. 126-127). È il '70 e Judith ha quasi trent'anni. Le tombe sotto i cedri sono tre: della madre, del padre, di Charles Bon. Il fratello Henry è fuggito dopo aver ucciso « that durn French feller » (p. 133) e dal '65 non si sa più nulla di lui. Morti anche Wash Jones, la nipote e la pronipote. La zia, Rosa Coldfield, tornata nella propria cupa casetta in Jefferson, e a Sutpen's Hundred lei sola con Clytie.

Perciò una Judith invecchiata, tuttavia non nel modo come si

lasciano domare i deboli, che permettono il disintegrarsi delle minute particelle del proprio corpo o si immobilizzano in una carne già priva di vita e passiva. Scoprendo piuttosto la tenacia indomita dell'animo, quasi riportando alla superficie la resistenza ossea che la giovinezza non aveva potuto, del resto, mai nascondere:

«with a kind of condensation, an anguished emergence of the primary indomitable ossification which the soft color and texture, the light electric aura of youth, had merely temporarily assuaged but never concealed» (p. 186).

Senza segno di invecchiamento, invece, la donna dal viso di magnolia. Solo un po' più piena, di quella turgidità che dà talvolta l'allontanarsi dalla sottile incantata giovinezza, e che è più uno scoppio dello splendore della carne che il cedere delle fibre: quasi un trionfo, all'ultimo confine con la decadenza, ma non ancora decadenza. La pompa della rosa completamente aperta e soddisfatta, con appena un lieve allarme, tenero e inquieto, ma soffocato dal profumo stesso. È il '70, un pomeriggio estivo, il piovere della estrema luce fra i cedri: «a garden scene by the Irish poet, Wilde» (p. 193). La opposizione di due mondi impersonata in Charles da una parte e in Henry dall'altra (Judith se mai in quanto aggregato di Henry, la sua seconda natura), adesso che Charles è morto ed Henry assente viene ripetuta, scandita dalla nuova singolare coppia come in controfigure. La spinster «in homemade and shapeless clothing, with hands which could either transfer eggs or hold a plow straight in furrow» (p. 186) e la donna creata di da e per la tenebra, «a woman created of by and for darkness» (p. 193); la prima immobile, indifferente, come le guide nei musei, l'altra docile nell'assolvere con una manifestazione ufficiale i doveri della vedovanza; la campagnola in calicò scolorito e duro, la cittadina in un abito quale avrebbe per lei potuto scegliere Beardsley:

«in a soft flowing gown designed not to infer bereavement or widowhood but to dress some interlude of slumbrous and fatal insatiation, of passionate and inexorable hunger of the flesh» (p. 193).

Lo sfondo agreste rozzo e assorto del Mississippi. Poi un parasole di pizzo; una gigantesca negra con il cuscino di seta e per

mano il fragile bimbo vestito alla Fauntleroy; la bottiglia di cristallo da annusare. E i nitidi atti del cordoglio vedovile:

«his mother handed the negress the parasol and took the cushion and knelt beside the grave and arranged her skirts and wept» (p. 193).

«Then the negress came and handed the octoroon a crystal bottle to smell and helped her to rise and took up the silk cushion and gave the octoroon the parasol and they returned to the house» (p. 194).

Quindi la settimana a Sutpen's Hundred, nell'unica stanza con ancora un letto dalle lenzuola di lino, settimana che la octoroon trascorre avvolta nella nuova vestaglia di pizzo e raso intonata al «mauve and lilac» (p. 194) del lutto, nell'odore greve della propria carne, dei propri giorni, dalle proprie ore, dei propri vestiti, dell'acqua di colonia, della fiala di cristallo: vestaglia e panno umido sulla fronte e fiala e negra e ventaglio elementi non esterni della rappresentazione, non squisito materiale decorativo, non cornice, ma essenza stessa di una civiltà quale uomini di una civiltà diversa, ancora diffidente, possono intuire. Il nonno di Quentin, testimone della scena sotto i cedri, non è stato tale anche durante la settimana. Così molti fatti sono dovuti all'intervento della fantasia: spuri. Tuttavia contribuiscono all'atmosfera, al suo particolare sapore. Il signor Compson ha in mano un certo numero di frammenti, e vuol restituire intero il testo, vuol ricomporre la pagina del passato onde ricavarne la lezione. Nel capitolo quarto, parlando a Quentin, si rammaricava appunto di non potersi spiegare il rifiuto di Sutpen:

«our ancestors born in the South and come to man- and womanhood about eighteen sixty or sixty one... they dont explain and we are not supposed to know. We have a few old mouth-to-mouth tales; we exume from old trunks and boxes and drawers letters without salutation or signature... we see dimly people... their acts of simple passion and simple violence, impervious to time and inexplicable... They are there, yet something is missing» (pp. 100-101).

Ma la carica del fermento *filologico* è troppo alta, e il relatore vince le lacune con la fantasia: al suo contatto il vecchio tronco nero del Sud si rianima e gemmea.

XI

Ultimo germoglio del vecchio tronco il fanciullo di Charles Bon. Beardsley avrebbe potuto non solo vestire, ma anche disegnare quest'elfo vissuto fino a undici anni nel tepore serico e assurdo della prigione materna:

« having been born and lived all his life in a kind of silken prison lighted by perpetual shaded candles, breathing for air the milklike and absolutely physical lambence which his mother's days and hours emanated » (p. 193).

In verità il bimbo nasce per noi nel quadro di Sutpen's Hundred, allorché lo conduce presso le tombe fra i cedri una mano negra, una negra mano conduce lui, gingillo dalla esile mano bianca, e l'aria aperta, gli alberi, l'erba, la terra, il vigore di una vita contadina sono sensazioni troppo improvvisate e violente. È piccolo, strano e solitario, ha quattro nomi — Charles Étienne Saint-Valery Bon —, un sedicesimo di sangue negro e non parla inglese. Paggio silenzioso allevato « in a padded silken vacuum cell which might have been suspended on a cable a thousand fathoms in the sea, where pigmentation had no more moral value than the silk walls and the scent and the rose-colored candle shades » (p. 199), è a lui che si affida il compito di saldare nella propria formazione i due Sud: quello serico e paradossale della casa materna a New Orleans e l'altro aspro del Mississippi. Ma strappato al suo paradiso terreno, all'unica realtà di cui — pur non conservando del tutto la memoria — egli si senta parte anche a distanza di anni, spinto nel pieno della feroce distinzione di classi e razze che è il Mississippi sconfitto del dopoguerra, insonne per notti in « some hiatus of passive and hopeless despair » (p. 197), il progredire dell'età segnato via via dal mutamento del giaciglio — prima il lettuccio per bambini bianchi nella stanza di Judith e Clytie, poi l'altro nel vestibolo e quindi nell'attico —, Charles Étienne Saint-Valery Bon alla fine soccombe, per una sua propria perversa volontà di autodegradazione, quasi avesse potuto acquistare la necessaria forza demoniaca e disperata dalle mura stesse fra cui il demonio, Sutpen, era vissuto:

« as if the child and then the youth had acquired it from the walls in which the demon had lived, the air which he had once walked in and breathed » (p. 202).

Ogni acclimatamento ad un mondo diverso risulta impossibile, sembra dimostrare l'*Absalom*. I due Sud non riescono a raggiungere un rapporto che non sia disastrosa collisione. Ma il messaggio della storia dei Sutpen non è questo. Il contrasto fra i due Sud, presente in tutto il romanzo, non è la chiave della storia. Perciò si trova al centro non del romanzo ma solo di una sua parte, quella cioè in cui a raccontare è il signor Compson. Dalla sua area circoscritta sembra però diffondere un influsso anche sulle altre sezioni, quando, scartato il motivo della octoroon, sono scoperti nuovi motivi e di volta in volta la storia viene impostata diversamente. Infatti ancora, già verso la fine, si dà importanza a certe differenze fra Nord Mississippi e Louisiana:

« you said North Mississippi is a little harder country than Louisiana, with dogwood and violets and the early scentless flowers but the earth and the nights still a little cold and the hard tight sticky buds like young girls' nipples on alder and Judas trees and beech and maple and even something young in the cedars » (p. 323).

Ma ormai si tratta di differenze che non hanno più nulla a che fare con il cuore della storia. Continuano a sussistere; non sono più l'assalto diretto e vivo. Il mito ora stizzoso ora arioso di un Mississippi più giovane e rustico e innocente che per misurarsi aveva bisogno del suo contrario e si costruiva l'antagonista mito della corruttrice raffinata civiltà latino-neworleanese, s'è sfaldato dinanzi a un principio unificatore dell'intero Sud dei bianchi: il tabù della *miscegenation*, l'abisso tra bianchi e uomini dal sangue negro.

XII

Nelle opere esaminate la presenza di New Orleans e della Louisiana ha valore diverso. Non v'è una posizione assoluta, da parte dell'autore, e definitiva. Noi non siamo di fronte a una realtà ferma, immobile, conquistata per sempre. Di romanzo in romanzo questa presenza si rimodella con un gioco un po' incandescente e acre. Senza però che il dinamismo delle metamorfosi richiami la avventura della octoroon di Charles Bon: la quale octoroon, a detta del nonno di Quentin, nel trapasso da un *avatar* all'altro

si spogliava di tutti i ricordi — « the recognizable I » (p. 196) — e mutava come muta una farfalla una volta fuori della fase del bozzolo e al modo che non lasciano tracce fra un ricco giugno e il successivo rose e magnolie. Ogni ricco giugno del Faulkner si presta ad accogliere, serbare e riconoscere l'eredità delle precedenti fioriture; nello stesso tempo nasce diverso, è diverso.

Per quel che riguarda la trattazione dell'estremo Sud i lavori si possono sommariamente dividere in gruppi distinti: il gruppo che crea o vuol creare o solo accetta il mito, il gruppo che studia ambiente e natura senza idealizzare, mistificare, travestire. Su due filoni è organizzato infatti il vasto materiale. *Mosquitoes*, i racconti indiani di *These Thirteen*, *Absalom*, *Absalom!*, qualche passo di *Go Down*, *Moses* allineano ritratti convenzionali di New Orleans e della Louisiana, servendosi di tutti gli elementi di maniera disponibili. *Pylon* e i gemelli romanzi di *The Wild Palms* conducono la ricerca secondo una diversa esigenza stilistica ed etica. Di solito agisce in favore del mito la memoria, la distanza temporale. Vediamo infatti che si ha la mitizzazione o un tentativo di mitizzazione ogni volta che c'è un passato da rievocare. Solo *Mosquitoes*, posto all'ingresso di questo mondo, rivela l'incertezza della scelta fra l'odierno Sud neworleanese e il fascino del passato. Molti suoi personaggi, addirittura anche Patricia Robin, è come se si sdoppiassero di continuo; non corrono questo pericolo Jenny e Pete, estranei alla comitiva. Ma mai come con *Pylon* abbiamo una così decisa crudezza di personaggi senza vita anteriore: Roger Shumann, Laverne e Jack sono tutti versati nel presente, hanno anche crudezza di struttura fisica; la loro unica realtà è l'aeroporto, con i velivoli perfetti, le rimesse, la rotonda monastica: cioè la faccia splendente di New Valois, che ha il suo rovescio nella vecchia faccia devastata del Quartiere Francese.

Tuttavia la catalogazione rischia di apparire arbitraria quando si entra nel vivo di un'opera. Per ogni opera la presenza dell'estremo Sud è da impostare daccapo come problema nuovo. L'estremo Sud può essere talvolta l'oggetto centrale della ricerca: così avviene in *Mosquitoes*. Una parte dell'*Absalom* lo dispiega invece come la forza contraria del primo Sud, e non fa che bilanciare i due valori contrapponendoli: segna però solo un momento *obliquo* del tema. La visione della città e della costa in *Wild Palms* è secca, tagliente, angolosa, ed è tale perché *deve* far corpo con una vi-

cenda secca, tagliente, angolosa. Vibra di ossessività; in questo sembra spartir un carattere con le immagini fisse di *Mosquitoes*, ma il carattere di *Wild Palms* è più intimamente selvaggio, mentre quello di *Mosquitoes* si limita ad esserlo in modo esteriore. In due capitoli di *Old Man* la natura coincide con la Louisiana di *Mosquitoes*, ma *Mosquitoes* aggredisce con mezzi magici, mentre in *Old Man*, dove il normale è l'anormalità e il piano della vicenda è *sempre* il piano dello straordinario, non si fa uso di tali mezzi. La Louisiana di *Mosquitoes* cristallizza una forma ieratica d'essere del paesaggio. Le immagini di *Old Man* crescono e si espandono, per cui si espande il paesaggio intorno all'uomo e lo avviluppa e si fonde con la sua natura umana. Però in *Mosquitoes* si aprono qua e là brevi pause di una limpidezza catheriana, quasi accenni, lirici e concreti insieme, che nell'intero *The Wild Palms* sono più rari.

L'esperienza neworleanese, iniziata con gli schizzi sul « Times Picayune » e svoltasi fino a *The Wild Palms*, abbraccia un lungo periodo, ma non lascia prevedere se sia conclusa. Dinanzi alla contea di Yoknapatawpha New Orleans è in certo senso come Avignone rispetto alla Roma papale. Che continui ad esercitare una sua forza sulla fantasia del Faulkner è indubitato se riemerge — sia pure di sfuggita — in *Requiem*. Nei suoi confronti il Faulkner è pur sempre lo stupefatto diffidente puritano provinciale anglosassone del « Mississippi hinterland and even wilderness », ma è anche, nello stesso tempo, il Compson della situazione: cioè il relatore che oggettivizza e drammatizza se stesso mediante la propria terra contro lo schermo di una terra diversa.

ANGELA MINISSI GIANNITRAPANI

REGIONALISMEN I SVENSK LITTERATUR

I

Med endast någon månads mellanrum utkom år 1958 två böcker i svensk litteraturhistoria, Erik Hj. Linders «Fyra decennier av nittonhundratalet» och Gunnar Brandells «Svensk litteratur 1900-1950». Båda översikterna är utmärkta, även om den som är särskilt intresserad av landsbygdens kulturförhållanden beklagar att man i dessa böcker förgäves letar efter ett kapitel om bondediktningens utveckling 1900-1950. Denna brist må ha sina förklaringar, men så mycket kan fastslås som att varje panorama över svenskt litteraturliv som berör perioden från 1942 och fram till nu blir ensidigt och missvisande om där inte registreras som ett litteratursociologiskt faktum *landsbygdens litterära väckelse och* — ur mera centralt litterär synpunkt — *bondeberättelsens förnyelse*.

Ett nyckelnamn i historien om hur landsbygdens litteraturintresse väcktes är Sven Edvin Salje, vars roman «På dessa skuldror» år 1942 erhöll första pris i en pristävling om den bästa landsbygdsromanen. Salje var den som sköt bränschen — med honom kom väckelsen; det var främst tack vare honom som landsbygdens folk började få smak på bokläsning.

Det kanske finns något samband mellan de två här framdragna tendenserna, mellan det faktum att landsbygdens bokläsare numera är på allvar att räkna med som litterär publik och å andra sidan den företeelse som här kallas hembygdsdiktningens renässans.

II

Skildringen av landsbygdslivet i allmänhet och bondelivet i synnerhet har gamla anor i dikten men fick sin högfod under det skede som vi känner under namn av romantiken. Runeberg var visserligen ingen romantiker men är ändå den förste som på svenskt språk och i romantikens anda diktat versepos om enkla allmogeöden (« Älgskyttarne »). Under hela 1900-talet har i svensk skönlitteratur tillkommit ett oräkneligt antal bonde- eller hembygdsromaner, utan att man före år 1951 (året för Sven Rosendahls genombrott) haft rätt att under hänvisning till deras rika förekomst tala om en ny vår för regionalismen. Bland de författare som här gjort sig gällande må endast nämnas jämtens Gustav Hedenvind-Eriksson (« På friköpt jord »), ådalingen Albert Viksten (« Byns ögon »), dalmasen Carl Larsson i By (novellsamlingen « Vår i Folkare »), smålänningarna Elin Wägner (« Åsa-Hanna »), Vilhelm Moberg (« Raskens »), Gertrud Lilja (« Kvinnorna i slakten »), närkeskildraren Irja Browallius (« Synden på Skrube »), blekingen Sven Edvin Salje (« På dessa skuldror »), gotländskan Anna Kajsa Hallgard (« Leistu Hedda ») och åländskan Sally Salminen (« Katrina »).

Såsom en mycket ung norrländsk författare, Lennart Frick, sagt i ett inlägg i *Perspektiv* blir en roman inte provinsial där för att handlingen utspelas i en viss provins — en handling utspelas ju alltid någonstans. Ej heller hjälper oss indelningen i å ena sidan stadsskildringar och å andra sidan landsbygdsskildringar till nödig kunskap om vad som menas med regionalism. Det räcker inte ens med att författarna låter sina figurer tala dialekt. En utväg har Carl Elof Svenning anvisat (artikeln « Gamla kulturvärden som försvinner ») när han i en diskussion om termerna agrarism (det lantliga) och urbanism (det som hör staden till) velat skilja mellan det geografiska och det principiella i dessa termers innehåll:

Själva den grundprincip som reglerar hela den urbanistiska kulturens beteendemönster är det kommersialistiska *lönsamhetsvärdet*. I Västerlandet håller vi på att uppleva hur detta värde undantränger alla andra kulturella värderingar. Kulturprocessen har sitt ursprung i en regionell, agrar miljö.

Den har till förutsättning att människorna inom familjens och släktens ram måste sluta sig samman om de ville överleva i vanskliga naturförhållanden. Den agrara kulturprincipen är därför den inbördes hjälpens princip.

Resonemanget säger onekligen något väsentligt om regionalismen men bjuder ej någon definition. Enda vägen till klarhet blir därför att tala i *exempel*.

III

Den som först i litteraturdebatten förde in tecknen på en renässans för provinsdiktningen var Lars Bäckström, upsaliensisk litteraturoktor, själv författare. Vad som kom att väcka min nyfikenhet var vissa bokhändelser hösten 1956. Då utgav två kända 30-talister var sin bok som till sin anda avvek från vad man inbillat sig vara dessa författares grundinställning. De författarna är Ivar Lo-Johansson, småbrukarson från Sörmland, och Artur Lundkvist, småbrukarson från Skåne.

Lo-Johansson inledde författarskapet med fem böcker om sina vagabondår i Europa. Han har ägnat ett helt decennium av sitt författarskap, 1933-1943, åt att skildra jordbrukets proletärer, men hans idévärld är urbaniserad, radikal: Hans tro är utvecklingsoptimismens, den att människans lycka bäst befrämjas av att så många som möjligt får leva i en så tillrättalagt gynnsam miljö som möjligt. Den berättelse han gav ut 1956, den självbiografiska romanen « Journalisten », handlar om hur han söker *landskapets själ*, hur han vill bli den som återupprättar hembygdens ära. Detta skildras emellertid med många ironiska förbehåll, bl. a. är författaren elak mot den sorts hembygdskärlek som har ett centrum på Skansen i Stockholm och mot den lokalpatriotism som han anser vara särskilt utmärkande för Dalarna.

Det som får mig att i « Journalisten » se ett äkta nyregionalistiskt verk ligger dock på ett annat plan och hör ihop inte med det yttre temat utan med ett av bokens inre motiv. I en betydelsefull scen i berättelsen får läsaren lyssna till ett samtal mellan mor och son. Det gäller att komma i rätt jord, säger sonen. Man kan växa fel i rätt jord och man kan växa rätt i fel jord, svarar modern. Dvs. att medan sonen hävdar att det mesta beror på

miljön, innebär moderns attityd ett tålmod men även ett ogunstigt öde, en förmåga till lydnad och ödmjukhet.

Detta samtals innebörd djupnar om man läser det mot bakgrunden av Karlstadsbiskopen Gert Borgenstiernas tes i boken «Arbetarteologi och altarteologi» (1952) om bonden-lantbons *försynstro* contra industriarbetaren-stadsbons *miljötro*. Bonden — hävdar Borgenstierna — erfar i allt sitt handlande vanmakt inför högre, utompersonliga makter; hur han än bemödar sig, plöjer, harvar och sår, kan förhållanden över vilka han inte råder spoliera hans verk — regn eller torka eller frost (jämför «Bonden Paavo»!). Industriarbetaren åter har av klassens fackliga framsteg fostrats till tro på människans förmåga att själv sörja för sitt bästa. Är det kanhända inte arbetarnas solidaritet som givit dem frihet och makt?

Ett av de bärande motiven i «Journalisten» är människans traktan efter en stjärna, en norm. Härutinnan är «Journalisten» lika representativ för den nya provinsdiktningen som Sara Lidmans «Hjortronlandet»; författarna har i de diktade ödena gestaltat en annan etisk lag än nytto och effektivitetsmoralen. Nu menar jag att Lo-Johansson visserligen som idévarelse omfattar en åskådning som ligger stadsbons miljötro närmast, (*växa i rätt jord*) men att han i «Journalisten» uppenbarat en förståelse för det centrala i bondetron som inte har med teoretiskt övervägande att göra utan som kan förklaras endast under hänvisning till att han genom sin börd har, djupt inom sig, bevarat känslan för människans storhet *trots* allt hennes beroende, *trots* all hennes litenhet. Denna tolkning stämmer väl överens med vad som är den nya människosynen hos nyprovinsialisterna: En protest mot kommersialism och framgångskult, ett försvar för det mänskliga, en värde för livet, ett värderande i andra termer än lönsamhetsmoralens.

Vad beträffar Artur Lundkvist, är hans väsen rotlöshet. Han har i hela sitt författarskap framträtt som en orosande, en kosmopolit och världsmedborgare, och man har i honom anat en hembygdsrörelsens arge vedersakare med endast förakt till övers för all lokalt förankrad diktning. Desto mer överraskande är det då att hans «Vindingevals» (1956) är en bok inspirerad av barndomsminnen från födelsesocknen Oderljunga, där han uppenbarar en

livfull och färgglad berättarkonst. Lika överraskande är att han samma år gav ut en antologi dikter från 90-talet hembygdsromantikens litterära guldålder, i vilken han deklarerade en högst oförmodad uppskattning av diktare som man trott honom stå helt främmande för, Karlfeldt, Fröding och Heidenstam. Någon moralisk diskussion av den för nyregionalisterna karakteristiska inriktningen letar man dock förgäves efter i «Vindingevals».

IV

«Journalisten» och — i mindre mån — «Vindingevals» är två exempel från en äldre generation på hembygdsdiktningens renässans. Ett tredje är Stina Aronsons sent vunna fullkomning som epiker med de underbara ödemarksskildringarna «Hitom himlen» (1946) och «Sång till polstjärnan» (1948). Ett fjärde är Anna Rönqvists anmärkningsvärt mogna debut med novellsamlingen «Hon Maria» (1957).

De som bildar själva den nyregionalistiska skolan (som *naturligtvis* inte är någon sammanslutning utan en av kritikerna gjord konstellation) tillhör något senare årgångar. Sven Rosendahl, exempelvis. Han som började som naturskildrare men 1951 vann ett genombrott med folklivsskildringen «Gud Fader och tatarerna». Sedan har det kommit en hel rad sådana berättelser av relativt unga författare om bondelivet i gamla tider — bland många andra Arne Sands «Ljugarstriden» (1956) och Olle Mattsons «Vargstocken» (1957). Maj-Britt Eriksson var tidigt ute som skärgårdsskildrare i skissens form, men hennes stora framgångar som berättare kom märkvärdigt samtidigt med nyregionalismens frammarsch, t. ex. «Kvinnorna på Gråskär» (1954).

(Som exempel på en mera medveten provinsänsla kan i förbigående anföras att författarna börjat sammansluta sig regionalt. Svenska Österbottens Litteraturförening, som utger tidskriften *Horisont*, är ett exempel från Finland. Se f. ö. redaktör Sven Willners studie «Österbotten och 50-talet. Provinsen i finlandssvensk efterkrigslitteratur», *Ord och Bild* nr 4 1958. I Sverige finns gruppen Paravan i Göteborg och det förra hösten bildade Norrlands Författarsällskap med nyprovinsialisten Per Olof

Sundman — debut med novellsamlingen « Jägarna », 1957 — som ordförande och primus motor, tidsningsorgan: *Ultima*).

Långt innan 50-talet såg byggediktningen återfödas förekom, som tidigare angivits, romaner med motiv ur allmogens liv, och *bygdepoeter* är ett släkte med anor långt tillbaka i tiden. När Sigvard Cederroth för några år sedan ägnade bygdepoeternas alstring ett mera närgånget studium, frapperades han av att deras formgivning var så slappt traditionell. En ändring härutinnan har under 50-talet inträtt, inte så att bygdepoeterna börjat skriva modernistiskt, utan så att modernistiska poeter förnyat folklivet som motiv. Göran Printz-Påhlson har i sin *Perspektiv*-essä nämnt några sådana skaldar: Sten Hagliden (« Till fots », 1955), Sandro Key-Åberg (« Bittergök », 1954), Lars Lundkvist (« Offertrumma », 1950), Stig Sjödin (« Natliga besök », 1950) och Folke Isaksson (« Det gröna året », 1954).

På prosans område blev Tage Aurell den store stilförnyaren i berättelser med lantliga motiv, t. ex. den redan 1934 utgivna « Till och från Högåsen ». Främst av dateringsskäl inräknas han, lika litet som Fritiof Nilsson Piraten (« Bock i örtagård ») och John Karlzén (« Si, detta är nytt »), emellertid inte till den nyregionalistiska skolan.

V

« All provinsiell konst är dålig konst. All god konst är provinsiell ». Denna paradox är oss dock till föga hjälp vid resonemanget om nyprovinsialismen. Såsom Sigvard Mårtensson anmärkt tycks dessa nya folklivsskildrare fly från de aktuella problemen till en gången tids strider. 30-talets landsbygdsskildrare (Harry Martinson med « Nässlorna blommar », 1935) levandegjorde ett samhälle statt i kris och förvandling, medan händelserna i 50-talet folklivsskildringar är förlagda till « ett svältens grå 1800-tal eller ett torparproletärt 20-tal ». Varför inte skildra en nöd som ännu inte hunnit bli historisk? undrar Mårtensson, Iakttagelsen är riktig, men hör inte detta drag ihop med författarnas behov av *distans*? « Jag kan bara skriva om det Värmland och det Lappland jag upplevde i min ungdom », förklarade Sven Rosendahl i en intervju häromåret, och från Sara Lidman kommer

bekännelsen att hennes drivfjäder varit den plikt eller kallelse hon känt att i dikt gestalta sin hembygds nöd och storhet.

« All provinsiell konst är dålig konst ». Måste inte avkrokskildringarna innebära en frestelse till inskränkthet? Nej, invänder Rosendahl, « de mest allmänmänskliga romanerna skrivs i våra dagar om avkroksfolk. Se på Faulkner, se på Laxness! » Det lokala utesluter inte det universella; den nya provinsdiktningens problem är allmängiltiga. Vad som bragte den av 90-talsandan inspirerade folklivsskildringen i vanrykte var just begränsningen, men självtillräckligheten har utmärkt genrens effekthärmare, inte dess rätta förvaltare. Hos de bästa bondeskildrarna har *den lilla världen* förvisso inte varit någon trång värld. Om en diktning om den gamla bondetillvaron nu, i atomteknikens och automationens årtionde, måste vara en tillbakablickande diktning, behöver den inte tvunget bli tillbakalängtande, tillbakavridande, reaktionär. Att uppamma längtan tillbaka till byalagets trygga värld är ingen värdig uppgift för den nya regionalismen. I dessa månader, då jorden blivit så liten, borde risken vara mindre än någonsin för att tidens folkliga berättare skall hemfalla åt trång lokalpatriotism eller mäta alla värden med Kråkvinkels hemvävda måttband. En diktning kring geografiskt begränsade motiv som inte åsyftar allmängiltighet har värde endast som antikvarisk kuriositet.

För egen del har Rosendahl bl. a. i « Varulven » (1954) gestaltat ett så allmängiltigt tema som det ondas existens, och vad beträffar Sara Lidman, den nyregionalistiska skolans huvudperson, är frågor som rätt och rättfärdighet, skuld och ansvar ständigt närvarande i hennes böcker. En central konflikt både för Petrus i « Tjärdalen » och för Ingrid, Job Klockmakares dotter, rör sig kring den bibliska samvetsfrågan: « Skall jag taga vara på min broder? »

VI

Att Sara Lidmans romaner (« Tjärdalen », 1953, « Hjortronlandet », 1955, och « Regnspiran », 1958) blivit en marknadsframgång större än Selma Lagerlöfs med « Gösta Berlings saga » kan möjligen åberopas som stöd för åsikten att hembygds kärleken « ligger i luften », att fantasins återvändande till en gången tids

bondetillvaro är ett mera allmänt känt behov. Hon har dessutom med sina romaner från hembyn Missenträsk i Jörns socken i Västerbotten funnit en ny berättarform, ehuru konstnärligt avancerad en enkel form som tusenden förstå. Viktigare för mitt resonemang är emellertid själva budskapet i hennes berättelser; hon har gestaltat en livssyn, i grund olik de folkhemska värderingsmönstren. Hon tar till orda för « de oälskade » eller för « de odugliga », för en människovärdering i helt andra kategorier än den taxering efter framgång eller glamour vari välfärdssamhällets etik tagit mandom. Lägg märke till hennes tal « Till klagans lov », hållet till Uppsala studenter vid 1956 års vårfest, där hon besvär industriarbetets kvinnor och män att « flytta blicken från produktionsökningen till er själva! » Jämför också den tidigare nämnda åtskillnaden mellan geografiska och principiella olikheter land-stad (Svennings resonemang)! Personligen tror jag att kulturgränsen inte går geografiskt mellan land och stad utan i tid, mellan naturahushållningen före industrialiseringen och den nuvarande penningshushållningen. Ett symptom på att vår tid vet ett enda mått, penningen, är den aktuella frågan om *fideikommissens* avskaffande. Fideikommissen är det enda till vår generation fortfarande uttrycket för uppfattningen att jord inte är handelsvara. Med anspelning härpå kan man säga att nyregionalisterna, inte minst Sara Lidman, skildrar *människan som fideikommissarie gentemot livet*: fideikommiss betyder fortroendeuppdrag, något att förvalta, inte något som man säljer, byter bort eller gör sig av med.

I en intervju i våras betygade hon vilken upplevelse romanen « Fåglarna » (1957) av den norske författaren Tarjei Vesaas blivit för henne; huvudpersonen i den boken är en byfåne, Tufsen kallad, en vimsig 40-åring som i världens ögon måste te sig totalt ointressant, men i skildringen av honom har alltså en stor författare förmått gestalta all människolivets outgrundlighet och rikedom. Varje del av skapelsen, varje liv, även det i världens ögon uslaste, är större än alla adjektiv, egenskaper och placeringar, det vet dessa författare som känner sig som allt mänskligt ofullgångets advokater.

Denna känsla för livets okränkbarhet är — det måste understrykas — något helt annat än den förlitan på sinneslivet som

lyckobringare som senast under 30-talet fann litterära uttryck i den s. k. *primitivismen*. Att värda livet är att värda människovärdet, i hur eländig gestalt människan än uppenbarar sig. Att värda livet är också att känna solidaritet med *alla* människor, men först med dem som behöver de privilegierades hjälp; den lokalt begränsade diktningen är på så vis till sin anda världsomfattande och kräver av oss att vi gör oss samvete över t. ex. den nöd som drabbar våra syskon i de underutvecklade länderna. Sara Lidmans inlägg i den debatten har burit vittne om svår samvetsnöd. Håller vi oss till de rent litterära uttrycken för hennes grundinställning härvidlag, kan man instämma med Lars Bäckström, som i ett författarporträtt av Sara Lidman (i « Den unga Parnassen », 1956) i bonden Petrus brottnings med taga-vara-påmin-broder-budet sett en anvisning på hur författarinnan tänkt sig « det förståndiga Sveriges roll i en moraliskt och materiellt underutvecklad värld ».

VII

Min tes är, slutligen, att hembygdskiktningens renässans i den här tillämpade bemärkelsen är ett av flera uttryck för tidens idériktningar. Ett annat uttryck härför är journalisten Willy Maria Lundbergs bok « Den förstörda byn » (1955). Fru Lundberg är känd som den mest nitiska konsumentupplysaren i svensk press, en standardmedveten kvinna, som av denna sin bok gjort en lovsång till livet sådant det levs i en fattig spansk by, långt bakom välfärdsstandarden. Andra uttryck för samma tidsanda vill jag se i kulturkritikernas varningar för ödesdigra ingrepp i naturen till välfärdens och komfortens fromma, exempelvis den hänsynslösa rovdrift av vattenkraften som innebär landskapsförstörelse och klimatförsämring.

Hembygdskiktningens renässans vill jag tyda som ett av flera tecken på att vår tids människor längtar efter ett alternativ till välfärds- och standardidealet. Det synes mig — allra sist — tänkvärt att detta sökta alternativ klarast formulerats av kvinnor: Sara Lidman, Willy Maria Lundberg, de repliker som Lo-Johanson lagt i sin mors mun.

RAGNAR OLDBERG

RECENSIONI

E. Rosenfeld, *Friedrich von Spee von Langenfeld, eine Stimme in der Wüste*, W. de Gruyter & Co., Berlin 1958.

La figura di Friedrich Spee si è presentata all'autrice di questo studio, come traspare dal sottotitolo, a tutta prima come quella di un eroe della pietà e di un intrepido amore pei suoi simili, e come quella di un martire di questo suo amore. Le origini del suo lavoro sono quindi di ordine morale, e questo conferisce nobiltà alla sua fatica. Ma avvicinando poi il suo soggetto nacque in lei l'interesse filologico e storico, ed ella vi si dedicò con un impegno che merita ogni elogio. Se dunque la nascita del suo scritto può collocarsi, per così dire, fuori dei cancelli dell'erudizione ufficiale, il suo svolgimento merita un apprezzamento positivo in sede scientifica per la minuta e precisa analisi di persone, di fatti e di epoche, nonchè dell'opera poetica ed umana dello Spee. «Valgami il lungo studio e il grande amore...!» Per l'A. l'amore precedette fino a un certo punto lo studio, e lo fece nascere, e lo vivificò d'interesse morale ed umano.

Troppo lungo sarebbe il nostro discorso se volessimo seguire la scrittrice nelle quasi trecento pagine del suo libro, così ricche di dati e di valutazioni. In esse l'A. ha tracciato anzitutto la nobilissima, eroica figura dello Spee come uomo che non solo uscì dal suo

tempo («ausserzeitlich»), ma gli fu nettamente superiore per statura morale («überzeitlich»). Basta ricordare quella sua *Cautio criminalis*, dettata al giurista ed all'uomo da una intrepida ribellione a procedimenti che oggi destano orrore (basta pensare alla narrazione del terribile martirio di Catharina von Henot). La coraggiosa denuncia che egli fece, non senza rischio della sua persona, di quelle orrende atrocità che del diritto non avevano, a maggior ludibrio dell'alto concetto di esso, che le forme, lo innalza al disopra degli uomini del suo tempo. Egli bollò senza ritegno una procedura che era, attraverso la tortura, formalmente legale e che purtroppo, dopo secoli di cosiddetta civiltà, non sembra ancora morta. E non basta: il suo amore intrepido (come, a dir del Borromeo nel romanzo manzoniano, dovrebb'essere l'amore per sua natura), dopo avergli fatto affrontare le fatiche ed i pericoli della cura degli infermi e dei feriti fra lo strepito delle armi, gli fece sfidare la pestilenza che lo condusse alla morte.

Assolto questo compito di documentata presentazione dell'uomo, l'A. passa a considerare l'opera del poeta e dello scrittore. Ella lo vede bensì come uomo del suo tempo, del Barocco, ma ne rileva il punto di vista personale che lo distingue nettamente da quel pessimismo calvinista che introdusse nell'anima germanica quella «Spaltung» donde poi nacque l'istanza di riallac-

ciare il divino e l'umano per mezzo della « unio mystica ». Infatti la Rosenfeld considera la filosofia di Jacob Böhme come un tentativo di conciliazione e liberazione dalla « moralische Lebensangst » e dalla « sinnliche Gebundenheit an die naturhafte Sphäre », proprie del Protestantismo.

Lo studio filosofico ed estetico dell'opera dello Spee ha nel lavoro dell'A. un'ampiezza che non ci consente se non di accennare ai capitoli più interessanti, fra i quali quello che porta il titolo di « Geistliches Arkadien » e quelli sulla *Trutznachtigall* e sul *Güldenes Tugendbuch*. Mentre nello Spee, dice l'A., non possono rilevarsi « tendenze romantiche », né quella visione cosmica della natura che è propria di altri poeti, bene si possono in lui ritrovare, senza che per questo egli possa considerarsi un mistico, taluni elementi che mostrano una intuizione (« intuitive Erkenntnis ») di « misteriosi nessi fra il creato e il Creatore », che è appunto la via per cui lo Spee si avvicina ad una visione viva e personale della natura. Lo Eichendorff, che lesse nel *Wunderhorn* di Arnim e Brentano alcuni *Lieder* dello Spee, lo chiamava un « gottseliger Minnesänger », e dice di lui: « kein Dichter hat wohl so innig di verborgensten Stimmen der Natur beherrscht und verstanden: wie die Ströme und Wälder und Bächlein emsig zu gottes Lob rauschen, und die Vögel von Ihm singen und die geheimnisvolle Sommernacht von Ihm träumt, als ob der Finger Gottes leise über die unsichtbaren Saiten der Schöpfung glitte ». Certo è che il rapporto del pio cantore con la natura non fu una *Zeitmode* né

un'imitazione petrarchesca, ma piuttosto rivela, pur nell'inquadramento del paesaggio nel contenuto concreto dei canti, specie in quelli che trattano la Passione, una « innige Naturfreude ». È ciò che lo distingue, secondo la Rosenfeld, da Angelo Silesio.

Mentre i *Lieder* dello Spee che vanno dal 1623 al 1630 sono espressione di istanze della comunità dei fedeli, quelli del *Güldenes Tugendbuch* lasciano parlare l'anima singola. I più belli, a detta della R., sono quelli ispirati alla Natività e alla Passione. In essi si fa sentire dipiù il carattere popolare (« volksliedhaft »). Ciò che, secondo l'A., distingue i *Kirchenlieder*, e in parte il *Tugendbuch* dalla *Trutznachtigall* è l'assenza quasi completa di elementi umanistici, per quanto è possibile ad un « homo humanus » come lo Spee. Ma, come a noi sembra, anche nella *Trutznachtigall*, dove è così viva l'immedesimazione ai patimenti del Redentore, nel dotto traspare sempre l'uomo vivo che dà corso ad un suo personale sentire. La sua originalità non si lascia imprigionare nei cancelli del suo tempo e del suo ambiente, così come del resto la sua personalità integrale li supera come s'è visto anche nel campo morale.

Seguire l'A. nella sua analisi particolareggiata dei *Lieder* dello Spee e nello studio della questione della loro autenticità ci porterebbe troppo lontano. Ella rileva che mentre i *Kirchenlieder* si adeguano allo spirito della liturgia della Controriforma, la *Trutznachtigall* risponde ad un bisogno individuale del poeta, che leva la sua voce in un periodo di decadenza. Lo Spee re-

stituisce i loro diritti al *Volksmund* e allo spirito del popolo, come fa Lutero, ma in opposizione a lui, in quanto i valori culturali non sono dallo Spee rinnegati. Inoltre Lutero era per natura e per la sua formazione portato a richiamarsi, a scopo di riforma della fede e del costume, ai primi tempi del Cristianesimo ed era alieno dalla cultura come valore a sé, per considerarla piuttosto come mezzo pedagogico ed apostolico. La musica p.e. gli offriva quei vantaggi pratici che offriva ad un S. Filippo Neri, amico del Palestrina e dell'Animuccia: strano avvicinamento di due personalità così diverse.

Ma allo Spee va poi, come rileva la R., il merito di avere anticipato la riforma metrica dello Opitz anche dal punto di vista teorico, attuando prima di lui nell'opera poetica la coincidenza dell'accento ritmico con l'accento verbale.

Per concludere, dobbiamo riconoscere al lavoro della R. una coscienza ed un impegno degno di gran lode, tanto più che, a complemento di essi, e direi a coronamento, sta la natura del primo interesse che l'autrice, edotta del rigore di quella *militia* che è la *vita hominis super terram*, prese per questa figura quasi di martire, e che ella ebbe poi cura paziente e viva di presentare anche come poeta e scrittore: interesse che colora di umanità la fredda ricerca scientifica.

N. DE RUGGIERO

Lidia Prinziavalli, *Theodor Storm*, Palumbo, Palermo 1958.

L'opera della Prinziavalli è un

contributo d'indubbia validità offerto alla critica stormiana in Italia, le cui opere più rilevanti erano ancora quella del Roncali e dell'Alfero.

L'autrice si è accostata allo Storm con particolare amore e dopo una vasta esperienza di studi sia diretti che indiretti. Pochi tra gli studiosi del poeta di Husum hanno dimostrato tanta familiarità con gli epistolari, con i rapporti culturali, con l'ambiente in cui egli visse. Questo tentativo di giudicare l'uomo attraverso l'uomo e il poeta attraverso il poeta ha portato talvolta la Prinziavalli a posizioni polemiche rispetto ai maggiori critici tedeschi — lo Stuckert per esempio — e le ha consentito, nell'introduzione specialmente, di cogliere in modo felice alcuni capisaldi della spiritualità e dell'arte stormiana. Non si può infatti mettere in dubbio l'origine essenzialmente autobiografica sia della lirica che della novellistica, ambedue scaturite dalla duplice realtà concreta della vita e della « Heimat ». « Il poeta è sollecitato dalla sua esperienza, ma egli deve saper cogliere l'elemento poetico che è in essa e trattenerlo saldamente.... Poesia non è pertanto una fuga dalla realtà, un sogno, bensì un prendere possesso pieno della realtà » (pag. 6 nota). Né meno felicemente colta è la fusione, sempre costante nello Storm, tra il passato e il presente, tra la landa grigia, le « Fennen », la « graue Stadt am Meer » e quanto ad esse appartiene nella storia e nella leggenda. Ciò costituisce, sotto il nome di « Heimat », un legame tra la vita e la morte, sì che « la vita appare inconcepibile senza la reciprocità della morte » (pag. 15), le

generazioni si continuano nelle generazioni, gli antenati nei discendenti in perenne flusso.

Da queste premesse, la Prinzi-valli è giunta a vedere in ogni protagonista delle novelle una diversa incarnazione del poeta, che parla ai suoi lettori ora sotto le vesti di Reinhard in *Immensee*, ora in quelle di Gabriel in *Ein grünes Blatt*, ora in quelle di Franz, il protagonista di *Psyche*, nel quale l'autrice vede addirittura il poeta stesso, colto nell'atto di creare. E, attraverso l'esame dei vari personaggi, matura in chi scrive anche la convinzione dell'esistenza, nello Storm, di un problema religioso che non culmina né in un'accettazione, né in una negazione del Dio delle religioni positive, ma consiste in un'interiorizzazione del concetto di Dio identificato nelle « radici prime dell'essere » (pag. 264) o, più ancora, in una ricerca ansiosa e mai appagata.

Né sfugge a chi scrive la difficoltà d'inquadrare lo Storm tra il mondo romantico e quello naturalistico, tra l'impressionismo e lo espressionismo. A tale proposito l'autrice, fatta sua l'invocazione del poeta « Nur Menschen, Menschen! » (pag. 28) ne definisce l'opera come un'espressione piena di umanità, al di fuori di ogni tendenza e di ogni scuola, dove « i personaggi delle novelle e delle poesie, invece di coprire il volto del poeta lo rivelano energicamente e lo fissano nei suoi tratti essenziali » (pag. 29). L'opera dello Storm parte insomma da una premessa che non viene mai meno, che si approfondisce nel tempo, dando luogo non a mutamenti di posizione, ma ad una circolarità, nella quale le ultime liri-

che hanno ancora la spiritualità delle prime e lo *Schimmelreiter* si ricollega misteriosamente alle situazioni delle fiabe e dei racconti giovanili.

I pregi di questo saggio sarebbero maggiori se la documentazione della parte centrale e della parte conclusiva avesse la chiarezza delle premesse. Nell'eccesso dei particolari citati, invece, si ha come una dispersione d'idee; le troppe allusioni a tratti delle liriche e, più ancora, al contenuto dei racconti, finisce spesso col divagare, con l'annebbiare. Nasce quindi in chi legge la convinzione che la Prinzi-valli, più che il vero Storm, abbia voluto renderci un fantasma dello Storm che ella stessa s'è creato, ma che la larga documentazione non conferma, anzi, in certo qual modo, distrugge. Certi accostamenti, ad esempio quelli tra l'estetica dello Storm e le recentissime idee sull'arte del Pagliaro (pag. 7) del Fubini e dello Stefanini (pag. 89) o di Ugo Spirito (pag. 10) danno la idea del forzato; mentre poi a chi ha familiarità con lo Storm non sfugge che frasi sporadiche, forse per un limitato controllo da parte di chi scrive, sono state elevate al rango di vere e proprie concezioni.

Se poi l'uomo Storm appare ovunque chiaramente delineato, lo artista resta il più delle volte nebuloso. L'inconfondibile linguaggio della lirica e della novella, la trasfigurazione della natura, quel mondo di fiori e di erbe, di case e di acque che è inscindibile dal verso e dalla prosa del poeta, sono appena accennati, mentre un maggiore sviluppo di questi valori avrebbe reso possibile quell'inquadramento dello Storm nel suo tem-

po, cui l'autrice ha rinunciato in partenza.

Sarebbe stato infine desiderabile un maggior controllo nelle citazioni dai racconti: non è certamente il miglior modo di tradurre l'espressione « sie schlafen in Waldesgründen » con « dormono nel verde del bosco » (pag. 9) né è esatto dire che Lore, la protagonista di *Auf der Universität* « si vantava di origini regali » (pag. 148) quando era solo suo padre, il sarto francese, che vantava un antenato addetto... ad accendere le stufe nella reggia di Luigi XVI. Sul lago ghiacciato, poi, non è Lore che si scaglia contro Filippo (pag. 151), ma il geloso falegname Cristoforo; né infine Lore muore nelle acque del lago se il poeta, dopo una descrizione ove inconfondibilmente ravvisasi la rada di Kiel, scrive: « Als wir zwischen den Bäumen heraustraten, wurde ich fast vom Sonnenschein geblendet, der in vollstem Glanze vor uns über die weite Meeresbucht gebreitet war... Die weisse Rose war fort; sie mochte ins Meer hinausgeschwommen sein ».

Si potrebbe aggiungere qualche altro « lapsus » riguardante, tra l'altro, la novella *Auf dem Staatshof*; ma queste indiscutibili mende non servono a svalutare l'opera per più versi pregevole della Prinzi-valli.

A. COZZI

Bonaventura Tecchi: *Romantici tedeschi*. Ricciardi Milano-Napoli 1959.

Proseguendo l'indagine sul romanticismo tedesco, iniziata nel '27 con uno studio su Wackenroder,

l'A. analizza in questo volume alcune tra le figure centrali del movimento romantico (Tieck, Brentano, Hoffmann) e due poeti che, senza far parte del gruppo, presentano tuttavia sufficienti legami con esso per poter essere nominati nello stesso discorso: Mörike e Hölderlin.

Due brevi note sono infine riservate all'interpretazione dell'« ombra » nella fiaba di Chamisso e al nichilismo dei romantici.

Il primo centenario della morte di Tieck offre all'A. l'occasione per tentare, nei limiti del possibile, di correggere la cattiva stampa di cui questo scrittore, festeggiatissimo in vita, fu poi sempre fatto oggetto. Fermi restando, dunque, i difetti innegabili di Tieck (l'improvvisazione; l'inguaribile tendenza a complicare, discettare, teorizzare; l'incapacità di scrutare le anime e, fondamentale, la mancanza di una vera personalità), una parte del torto va anche alla critica che, continuamente paragonandolo a uomini tanto più grandi di lui, come Novalis o addirittura Goethe, ha finito col pretendere quello che egli mai avrebbe potuto dare, trascurando invece non soltanto i suoi grandi meriti di anticipatore sicuro di gusti e tendenze nascenti, ma anche la naturalezza, l'eleganza con cui a volte sa fondere realtà e fantasia, malinconia e scherzo. Per cui giustamente Tecchi capovolge l'accusa che tradizionalmente gli vien mossa, e l'incolpa non già di troppa ma di troppo poca superficialità; di aver avuto cioè paura di seguire questa sua vena genuina, cedendo all'ambizione di un'arte complicata e profonda che il suo animo non poteva nutrire.

Lontanissimo da ogni lavoro intellettuale fu invece Clemens Brentano, anima inquieta e disordinata che cercava nella fantasia la soluzione ai mille contrasti di cui era preda. Da questa esigenza nasce in Brentano la fiaba, come « un regno ideale di riposo e di rifugio alle angustie della propria vita, di là da tante complicazioni e da tanti tormenti » (p. 57). E i brani più felici, quelli dove il poeta, ponendo un freno alla sua sbrigliatissima e arruffatissima fantasia, crea fresche e gentili immagini poetiche, sono i brani dove si parla di animali, di queste creature intermedie tra uomo e natura, che non solo si prestano a scherzosi travestimenti di vizi e virtù umane, ma incarnano quella fusione di spirito e natura che gli altri romantici perseguirono col pensiero e che Brentano trova di istinto. E questa considerazione basta da sola a dimostrare quanto sia interessante l'indagine che qui viene proposta. Fino a qual punto, del resto, l'A. abbia la mano felice nel cogliere gli aspetti più significativi di un problema, emerge dal capitolo dedicato a Hoffmann, che è in apparenza un semplice ritratto di quel « piccolo diavolo doloroso », delle sue disgrazie in vita e delle sue fortune postume, ma tocca in realtà il nocciolo dell'arte di Hoffmann, lì dove riconosce alla base della sua concezione artistica l'intuizione che la fantasia non è, come per gli altri romantici, un mondo opposto alla realtà, ma è nella realtà stessa, nella quale « i fantasmi abitano con noi ». « È come in un attimo, in un momento di distrazione, quando, nella vita tumultuosa di una città o di una stazione, si prende un tram per un

altro, un treno per un altro, e tutta la nostra vita può cambiare... » (p. 110): ecco due frasi che indirettamente spiegano la ragione della modernità di Hoffmann, poiché esse potrebbero agevolmente caratterizzare tanta parte di letteratura contemporanea, dai quaderni di Malte al kafkiano medico di campagna, condotto alla rovina dal fallace suono del campanello notturno! Se si tiene presente che nell'ombra di Schlemihl l'A. vede un simbolo dell'ambiguità spirituale del mondo d'oggi, dove « le cose dietro cui ci affanniamo sembrano a noi le più ferme, le più sicure, le più solide e spesso non lo sono » (p. 96); se, passando al capitolo sul nichilismo romantico, si legge la denuncia di quella tendenza alla negazione che fu insita nel movimento fin dalla sua nascita e ci si sofferma sulla, certo non casuale, constatazione che il primo a metterla in luce fu Kierkegaard, si vedrà che milli sottilissimi fili legano tra loro questi saggi apparentemente staccati l'uno dall'altro e ne fanno tanti elementi diversi ma ugualmente significativi per la definizione di un ambiente e di una atmosfera spirituale. A sé sta invece il saggio su Mörrike, che del romanticismo ereditò principalmente (per poi gradatamente liberarsene) il bagaglio esteriore di fantasie e intrighi misteriosi, ma che l'A. studia proprio nel suo non facile cammino per la conquista di uno stile e di un tono personali, che uniscano cioè con grazia e leggerezza sognante fiaba e realtà. Questa fusione che nella poesia è raggiunta quasi naturalmente (e l'A. cita e brevemente commenta alcune tra le più belle liriche di

Mörrike), costò invece al poeta svevo infiniti sforzi nelle opere in prosa, dall'arruffatissimo *Nolten* al bellissimo *Mozart auf der Reise nach Prag*, dove riaffiorano tutti i motivi della sua lirica e, altissimo tra gli altri, il presentimento della morte. Quanto all'appendice, si tratta di un commento (che è un elogio) alla traduzione e all'interpretazione di Hölderlin fatta recentemente da Giorgio Vigolo. Di essa ci limiteremo a sottolineare alcuni personali punti di vista di Tecchi e principalmente due: la fede vera che Hölderlin (senza voler sminuire l'importanza del suo finale volgersi alla figura di Cristo) ebbe negli dèi pagani e, d'altra parte, la diffidenza verso ogni esaltazione del titanismo del poeta e del suo « messaggio. Diffidenza, vorremmo dire, tipicamente latina, ma che comincia a farsi strada anche nella critica tedesca, dove sempre più spesso si ammonisce a non caricare di troppi significati quella che Walter Muschg ha definito « zerschwatze Dichtung »!

Un libro, come si vede, interessante sotto molti aspetti, in cui il tono a volte simpaticamente familiare non inganna sulla reale portata dei temi affrontati.

A. M. DELL'AGLI

Bonaventura Tecchi. *Scrittori tedeschi moderni*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1959.

Gli scritti che formano questo volume, diversi per argomento, per intenti e per estensione, si sono andati allineando dal 1937 ad oggi e presentano quindi tutti i vantaggi e gli svantaggi di questa loro ori-

gine: il vantaggio di un piacevole, vasto e vario giro d'orizzonte e lo svantaggio di inevitabili ripetizioni (come nelle righe introduttive dei capitoli dedicati agli autori del dopo guerra e nel secondo saggio su Rilke che, cronologicamente precedendo il primo, ripete al lettore dati e particolari che ha appena finito di apprendere) o di incompletezze, come accade per l'analisi di *Mario und der Zauberer*, breve ma ricca di osservazioni felicissime, interrotte purtroppo da un «...sarebbe bello ma troppo lungo discutere » (p. 56). Nati spesso da un fatto preciso e contingente (la morte di Ricarda Huch, la visita di Thomas Mann a Roma, la pubblicazione di un romanzo di Andres e così via), alcuni capitoli hanno il tono della messa a punto, inquadrano e brevemente definiscono il personaggio, a volte ben noto al pubblico italiano come Alfred Neumann, Hermann Kesten, Werner Bergengruen, Stefan Andres, altre meno, come l'austriaco Felix Braun o lo svizzero Fritz Ernst e, tra i più recenti, Paul Celan, Ingeborg Bachmann o Hajo Jappe. Altri saggi scaturiscono invece da un incontro o da un ripensamento personale: quello, breve, sul significato di Heine oggi, ad esempio, e il primo, più ampio, sul *Diario fiorentino* di Rilke, apprezzato, forse per la prima volta, nei suoi giusti termini, come anticipazione di spunti e di idee che formeranno il substrato di tutta l'arte rilkeana e principalmente due: che l'arte italiana rinascimentale sia stata fiore senza frutto e che soltanto dalla solitudine più rigorosa nasca la vera arte. Il nucleo centrale del volume è tuttavia co-

stituito da tre saggi lunghi, di cui il più sentito e suggestivo è dedicato a « umiltà e orgoglio nell'opera di Gertrud von Le Fort » e assai bene sottolinea il valore che nel momento attuale assume la lezione di umiltà (non supina, ma duramente conquistata) della forte scrittrice cattolica. Gli altri sono dedicati a due scrittori, Paul Alverdes e Benno von Mechow, che, amici e redattori della rivista *Das innere Reich* erano assai noti una ventina di anni fa; e qui Tecchi distingue i limiti che alla loro opera sono posti dalla particolare atmosfera politica e ideologica del tempo e ciò che invece è in essa di artisticamente valido, specie per quanto riguarda l'Alverdes, di cui ha tradotto il racconto migliore, *Die Pfeiferstube*. Due note su Selma Lagerlöf e Sigrid Undset completano infine questa interessante rassegna.

A. M. DELL'AGLI

Carlo Levi, *La doppia notte dei tigli*, Einaudi, Torino 1959.

L'ultimo libro italiano sulla Germania (uno dei pochissimi) ci viene da Carlo Levi e reca il titolo erudito e allusivo insieme di *La doppia notte dei tigli*. La formula è la stessa usata dallo scrittore nel racconto dei suoi viaggi in Sicilia e in Russia, un agile alternarsi di cronaca e di meditazione, di scene visive e di giudizio critico, il cui rapporto è solo raramente quello di causa ed effetto, poiché l'una e l'altra parte tendono piuttosto a conservare una propria autonomia, che giovi ad alleggerire il discorso ideologico e, inversamente, dia peso

e contorni alla semplice immagine. Il fatto che, dietro questo rispetto formale delle due sfere, l'impegno politico e sociale dell'autore emerga ugualmente chiaro e come preformato, toglie però assai spesso evidenza poetica al racconto, che finisce col dire o troppo o troppo poco di quel che avrebbe dovuto chiarire. Ciò si verifica in parte anche nel libro sulla Germania, dove capita sovente che incontri casuali con gente della strada vengano caricati di significati simbolici difficili da accettare; ma, per altro verso, la narrazione acquista qui un tono diverso, una forza di suggestione unitaria che permane anche dopo aver riconosciuto le discordanze particolari.

Come spiega la bella prefazione (che probabilmente solo il desiderio di non alterare la struttura dell'opera confina fuori di essa), Levi affronta il viaggio per scoprire il vero volto della Germania d'oggi, il suo rapporto col passato vicino e lontano, le premesse per l'avvenire. Questa indagine, che si apre nella coscienza della profonda contraddittorietà dell'anima tedesca, capace degli slanci più sublimi e delle crudeltà più efferrate, dei sentimenti più teneri e della più gelida razionalità, si chiude nella stessa incertezza, perchè « come i malati che fanno la cura del sonno o della ibernazione, essa cerca istintivamente di guarire col rifiuto ». Sconvolta nel profondo dal nazismo e dalla guerra, la Germania, per poter sopravvivere, nasconde il suo trauma agli altri e a se stessa; vive, lavora, produce in un vuoto spirituale di cui non si sa ancora che cosa celi e che le impedisce di essere autentica anche lì dove, in

apparenza, ha fatto la sua scelta e clamorosamente la ostenta, come nei due mondi contrapposti di Berlino. Ora, è proprio la mancanza di un convincimento a priori e l'impossibilità di raggiungere un giudizio finale univoco che singolarmente giovano all'arte di questo scrittore, dandole una sincerità e un'immediatezza che difettano altrove. Costretto a contare esclusivamente sui propri occhi, egli si muove davvero (almeno quasi sempre) « leggero e aperto » nel Paese sconosciuto, cogliendo magistralmente i vari aspetti della realtà tedesca. E mentre alcune immagini (le donne di mezz'età raccolte al tavolo del ristorante, le birrerie con la loro « smoderata e ordinata » allegria) sono di rara naturalistica efficacia, la vista dei grandi boschi e della dolcissima campagna sviluppa una commozione lirica intensa e sommessa, che costituisce forse l'apporto poeticamente più valido di questo bello e intelligente racconto di viaggio. Peccato soltanto (per l'autore e per l'editore) che le parole tedesche siano così malamente trascritte!

A. M. DELL'AGLI

Francesco Delbono, *Umanità e poesia di Christian Günther*. Società Editrice Internazionale, Torino 1959.

Un lungo soggiorno in Germania e la possibilità di consultare i documenti inediti di Carl Enders (il solo che abbia collezionato tutte le « Originalausgaben » e datato le poesie e le lettere di Günther) sono le premesse di questo libro. Esso si articola in sette capitoli densi di

note, che illustrano successivamente la vita e la formazione culturale del poeta, le vicende dell'opera dalla sua morte a oggi, il passaggio dai tentativi giovanili alla poesia del periodo di Lipsia e, finalmente, a quella, altissima, degli ultimi anni e si chiude con una rassegna della critica güntheriana. Un'opera assai ampia, dunque, cui tuttavia, se qualcosa è da rimproverare, è proprio questa ampiezza che, deviando ripetutamente il discorso, lascia insoluti alcuni problemi di fondo che pure, a volte, sono assai bene impostati. Già a p. 3, ad esempio, si riconosce giustamente che la contraddizione è alla base di quest'uomo « che fu vigoroso e schietto, nonostante la friabilità della sua vita », ma il tema, pur così promettente, viene poi lasciato cadere. Lo stesso vale per le analogie e le divergenze col romanticismo e con lo Sturm und Drang, riscontrate a ragione ma troppo saltuariamente e fuggevolmente per acquistare evidenza (pp. 6, 97, 107); né si comprende bene il giudizio finale sulle qualità poetiche di Günther che, stipato in poche righe, contiene tra l'altro l'affermazione che si tratti di posta epico nella sua assenza « perchè trasformava le sue vicende non in tenui melodie liriche, ma in un canto grandioso e solenne (p. 177): frase alquanto sibillina in cui andrebbe innanzi tutto chiarito che cosa l'A. intenda per lirica, la quale, come si sa, non è sempre nè necessariamente « tenue ». Passando poi a polemizzare con gli altri critici, il Delbono osserva giustamente che non bisogna lasciarsi vincolare dal giudizio di Goethe, che è, come tutti gli altri, giudizio umano e quindi falli-

bile e suscettibile di revisione, ma non si vede bene perchè egli respinga la definizione di un Günther anticipatore ancora incompiuto di Goethe, se poi sottolinea egli stesso e a più riprese (pp. 44, 144-5, 193) i limiti che gli erano imposti dal suo tempo e dal suo ambiente: tempo, e ambiente che solo attraverso la mediazione di un Klopstock potevano giungere alla libertà e intensità spirituale che accompagnano e condizionano il prorompere della poesia di Sesenheim.

Vorremmo infine osservare che, per convincenti che siano le obiezioni fatte al Krämer e ai criteri da lui adottati nel curare l'edizione delle opere di Günther, non è nella prassi scientifica dire « dei germanisti tedeschi che ho veduto, nessuno c'è che abbia un buon concetto dei suoi lavori » (p. 182).

Ci auguriamo, comunque, che l'autore attui i propositi espressi nella prefazione e dia alla futura e definitiva edizione il contributo del suo studio e della sua competenza.

A. M. DELL'AGLI

Il Minnesang. Introduzione, traduzione e note a cura di Giovanni Vittorio Amoretti. Nuova edizione, Utet, Torino 1959.

Der Unterschied zwischen früheren Minnesang-Büchern aus dem Kreis der italienischen Germanistik (wie z. B. den oft kritisierten Übersetzungen von F. Politi und dem in derselben, an und für sich keine wissenschaftlichen Ansprüche erhebenden Reihe erschienen Band von C. Lazzaro und G. Murri) und dieser neuen Sammlung beschränkt

sich nicht nur auf den erweiterten Umfang der Auswahl, sondern besteht vor allem — dies sei gleich am Anfang herausgestellt — in dem veränderten Ton der Übertragungen selbst. A. überträgt nicht 'per conservare il tono fondamentale' (so im Vorwort des letzteren oben angeführten Buches) in archaisierende Verse, sondern versucht durch eine möglichst wortgetreue Wiedergabe in die Nähe des Originals zu rücken, ein nicht ganz leichter, aber dafür um so lohnenderer Verzicht zu Gunsten des Lesers, der sich bemüht, dem Geiste der mittelhochdeutschen Dichtung nahe zu kommen, ohne auf das Original zurückgreifen zu können. Diese Einfühlungsmöglichkeit wird dem Publikum durch ein umfangreiches Vorwort erleichtert, das die Ergebnisse der jüngsten Forschung in derselben übersichtlichen Aufgliederung wiedergibt, die de Boor in seiner Literaturgeschichte beispielgebend bereitgestellt hat. Die Einführung wird ergänzt durch — wiederum im Vergleich zu den bisherigen Versuchen dieser Art — überraschend reichhaltige bibliographische Anmerkungen zu jedem Abschnitt, mit deren Hilfe jeder tiefer Interessierte sich leicht weiterhelfen kann. Hier wären jedoch hie und da etwas vorsichtiger Formulierungen geboten, und sei es auch nur, um dem Leser nicht den falschen Eindruck eines gesicherten Forschungsergebnisses zu vermitteln; so z. B. S. 45, wo das vielumstrittene Gedicht MSF 3, 7 charakterisiert wird mit 'si tratta di una poesia scritta da un bizzarro goliardo', bei dem Kapitel « Der von Kürenberg » und « Spervogel ». Sehr nützlich sind Parallelen aus

der zeitgenössischen italienischen Literatur (etwa S. 56 zum Falkenlied), man möchte sich in einer evt. Neuauflage eine Erweiterung gerade dieses Teiles wünschen. Eine weitere Ergänzung, die zumindest von akademischer Seite begrüßt würde, wäre im Abschnitt 'Bibliografia generale' die Nennung einiger Darstellungen des Minnesanges in den einzelnen führenden Literaturgeschichten (Ehrismann, de Boor, Kienast im *Aufriss* u.s.w.). Dies ist unerlässlich für die Schaffung eines breiteren Überblickes, den ja A.s. Buch anbahnen möchte. Aus denselben Gründen hätte es sich empfohlen die — leider immer noch zur Orientierung unentbehrlichen — Nummern aus MSF den betr. Stücken der Übersetzung beizugeben, wogegen ein Verzicht auf die (nur unnötig verwirrenden) Doppelüberschriften der einzelnen Kapitel nur förderlich sein könnte.

Leider sind auch in der Neuauflage einige Irrtümer stehen geblieben, was um so bedauerlicher ist, als es sich meist um Versehen handelt, die leicht auszumerzen wären. Ich beschränke mich hier auf die Nennung einiger *Errata* aus den ersten Kapiteln des Textteils (bis *Kaiser Heinrich* einschl.). Druckfehler finden sich durchgehend in den 'capoversi del testo originale' der jedem Gedicht beigegeben ist: S. 47 (Nr. 9) *Diu lînde an dem ende nû liehtscunde blôz jârlanc* lies *Diu lînde ist and dem ende nû jârlanc lieht unde blôz* (wie richtig S. 357); weiter: S. 54 nicht *Iô stuont* sondern *Jô stuont ich*; S. 55 nicht *und vederspiel* sondern *unde vederspil*; ebd. (Nr. 17) nicht *vonne* sondern *vonne*; S. 61 nicht *kinderschen* son-

dern *kindeschen* (höchstens nach C: *kindenschen*); S. 62 (Nr. 20) nicht *sumers* sondern *sumeres*; S. 67 nicht *Ahi* sondern *Ahi*; S. 71 nicht: *slâfest du* (C!) sondern nach Kraus: *slâfst du*. S. 76 fehlt bei dem mhd. zitierten Liedanfang das letzte Wort (MSF 20, 25). — Beim übersetzten Text selbst wird oft deutlich, dass A. nach einer alten Auflage des MSF gearbeitet hat. So heisst es etwa S. 55 (15) nach Lachmann (Lesung C): 'come la rosa su la spina' anstatt 'come la rosa coperta di rugiada' (*als der rose in touwe tuot* MSF, 22). Im Verständnis der Schlusszeile seiner Nummer 17, S. 55, folgt A. gleichfalls nicht dem von ihm zitierten Kraus'schen Text, sondern der Lachmann'schen Auffassung (MSF 9, 19 f.). Bei erwartet dem Lied Nr. 14, S. 54 (MSF 8, 9) man eine Bemerkung über die unbestrittene Unechtheit dieses ganz aus dem Rahmen fallenden Stückes, das doch nur zufällig in die unter des Kürenberges Namen laufende Sammlung geraten ist. Ähnlich fragt man sich bei Nr. 11, S. 48, warum der so viel spätere Text ohne weiteres an diese Stelle gesetzt wurde. Auch bei der Nr. 26 (MSF 37, 4) und Nr. 27 (MSF 39, 18) hätte sich der Verf. einen Hinweis auf die zweifelhafte Echtheit der Lieder nicht ersparen dürfen. Die Aufnahme der Spervogelsprüche in eine fremdsprachige Minnesanganthologie (die doch ein Bild des Minnesangs selbst vermitteln soll) ist diskutabel. Auf jeden Fall hätten die Namen Herger und Kerling für den sog. älteren Spervogel in der Einführung dieses Abschnittes nicht unerwähnt bleiben dürfen; neben Wall-

ners Artikel im Verf. lex. hätte auch der Artikel 'Kerling' desselben Verfassers angeführt werden müssen. Einzelne Interpretationen A.s. werden dem mhd. Wortgehalt nicht ganz gerecht, so ist etwa *kindesch* (MSF 4, 10) ganz einfach 'jung', nicht unbedingt 'inesperato'; *die habent mîn übele gedaht* (MSF 13, 15) ist nicht 'essi hanno pensato male di me' sondern eher: 'mi hanno creduto capace di far del male', ebda. Z. 2 'tirato dentro in un gran disonore' ist (abgesehen von der Härte der Übersetzung) nicht exakt: *si habent mich... in eine grôze rede braht* sollte etwa mit 'hanno causato che si parli ovunque male di me, che le male lingue si occupino di me' wiedergegeben werden; ebda. Z. 7 'il mio sentire' drückt nur einen Teil von *mîne sinne* aus, hier handelt es sich um alle «inneren Sinne» also 'ragione e cuore'. Die Bedeutungsweite von *guot* hätte vielleicht in einer Fussnote erklärt werden können, auf jeden Fall darf bei Nr. 23, Z. 5 (MSF 33, 24) nicht einfach 'Donna buona' übersetzt werden. In diesen und ähnlichen Fällen vermittelt A.s. Interpretation nicht ganz die dichterische Aussage des mittelhochdeutschen Textes. Einigemal wurde jedoch das Mittelhochdeutsche sprachlich missverstanden. Das führt dann zu Entstellungen des Sinnes: Nr. 7, Z. 5: 'se il mio dolce amico non viene con me' anstatt 'da me' (MSF 3, 24 *mirn kome mîn holder geselle*); Nr. 20, Z. 3 'Cela il tuo servizio' anstatt 'cerca di meritare il suo servizio' (MSF 14, 5 *verholne sinen dienst* (*verholne* ist nicht *verhaele* oder *verhelne!* Es bedeutet: 'er-

werben, verdienen!'); Nr. 24, Z. 2 'dal bosco pieno canto' anstatt 'al margine del bosco si alzò il canto degli uccelli' (MSF 34, 5 *vor dem walde wart ez lût*). In der selben Zeile wurde die Übersetzung des wichtigen *aber* 'di nuovo' unterlassen. Verfehlt ist in derselben Nr. die Wiedergabe von Z. 4 im Praeteritum, also nicht 'mi ricordavano', sondern 'mi ricordano' (MSF 34, 9 *die manent mich*). Zur Wichtigkeit der richtigen Übertragung dieser Stelle vergl. etwa de Boor in «Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretation vom Mittelalter bis zur Frühromantik». Herausgegeben von Benno von Wiese. Düsseldorf 1957, S. 33. — *rette* (MSF 32, 3) ist nicht 'parla' (Nr. 25, Z. 3), sondern = *redete* 'parlo'; *selten sin vergezzen wirt* (MSF 32, 4) ist nicht Futur, sondern Praes. pass. und drückt eine fortwährende Handlung aus, ist also etwa zu übersetzen: 'Da allora l'ho sempre nel cuore' (nicht wie A. ebda. Z. 5 'Mai sarà egli dimenticato nel mio cuore'). In derselben Nummer wird am Anfang der zweiten Strophe die Wechselrede nicht angezeigt; Zeile 9 fehlt im italienischen Text das dem *alle* desselben Verses entgegengesetzte *ein*; *wie sol des iemer werden rat* könnte höchstens zur Not mit 'Chi mi consiglia' interpretiert werden (Z. 11), die wirkliche Bedeutung ist aber 'quale soluzione vi potrà mai essere, ci potrà mai essere rimedio?'. *warten* hat in MSF 37, 5 die Bedeutung 'Ausschau halten nach' 'cercare con gli occhi, aspettando' und nicht 'guardare verso'; in derselben Nummer ist Zeile 12 *nident* nicht als Praesens erkannt. MSF 30, 26

kom er ze trôste ist 'arrivò in aiuto', nicht 'arrivò egli conforto'. Bei der übernächsten Nummer (30 = MSF 22, 20) ist der sinngemässe Zusammenhang durch die Interpunktion des zweitletzten Verses zerrissen: *swer sinem wibe durch daz jâr / (25) koufet guoter kleider vil, im selben niht enkoufet, / da mac ein hochvart von geschehen daz sim ein stiefkint toufet* ist nicht: 'chi alla sua donna per tutto l'anno / compera molti buoni abiti, non compera per se. / Ne può derivare tale superbia...' sondern: 'Chi alla moglie per tutto l'anno compera molti abiti buoni e per se stesso non compera niente — il risultato sarà... Entstellend wirkt bei Nr. 31 (MSF 5, 16) das 'anche quando' am Anfang von Z. 9 (24): *Mir sint diu rîche und diu lant undertan / swenn ich bi der minneclîchen bin...* heisst doch: 'gerade wenn ich bei der Liebsten bin, fühle ich mich als wahrer Herrscher', also: 'quando (ogni volta che) sono dall'amata'... Ein drucktechnisches Versehen in dieser Nummer ist das Fehlen der zweitletzten Zeile der dritten Strophe. Verfehlt ist die Übersetzung von *ich möhte geleben mangan lieben tac* (MSF 5, 38) mit 'che io potrei vivere un giorno lieto', es muss vielmehr heissen: 'tanti altri giorni (lieti) ancora'; bei der Interpretation von *da tohte ich ze vröuden noch wibe noch manne* im selben Lied Kaiser Heinrichs (MSF 6, 3) muss das Subjekt vertauscht werden, der Sinn ist nicht 'Non potrebbe ricrearmi nè uomo nè donna' sondern etwa 'io allora non potrei essere (più) causa di gioia (cortese) per gli altri'.

Trotz dieser einzelnen *errata*, die sich bei einer etwaigen Neuauflage leicht ausmerzen liessen, ist die Anthologie der *Minnesänger* eines jener Bücher in italienischer Sprache, die man den Studenten der Germanistik empfehlen kann, um sie zur Beschäftigung mit dem älteren Fach aufzumuntern. Für diese willkommene Hilfe muss dem Verfasser auch von akademischer Seite gedankt werden.

U. SCHWAB

Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ernst Otto, herausgegeben von G. Haselbach und G. Otto. W. de Gruyter Verlag. Berlin, 1957.

Questo volume, che contiene scritti in onore di Ernst Otto, «rinnovatore della pedagogia tedesca e fondatore di una metodologia e di una didattica scientifica dello insegnamento», è ricco di lavori pregevoli ed esaurienti su argomenti connessi con l'opera del festeggiato e distribuiti in tre parti: pedagogia, linguistica e filosofia. Già queste intitolazioni dicono la ampiezza degli studi contenuti nel grosso volume, a recensire i quali sarebbe necessaria una specifica competenza in tutt'e tre queste suddivisioni dello scibile. Ci limiteremo pertanto ad accenni sugli scritti suddetti ed a qualche più ampia relazione intorno ad alcuno di essi.

Apri il volume uno studio del prof. E. Spranger, destinato a tracciare i limiti, spesso discussi, di una scienza della pedagogia. Alla quale, dice lo Spranger, si è attri-

buito l'appellativo di «scienza applicata» indicandone quindi la dipendenza da altre scienze teoretiche. Secondo Herbart queste sarebbero l'etica e la psicologia, limitazione che l'autore non divide, mentre per lui queste ed altre soluzioni non rispondono al carattere della pedagogia, che è cosa *sui generis*, qualche cosa di «unvergleichlich», che trova fondamento nello spirito umano. E su questo punto ci sembra che egli sia nel vero; l'uomo, che come tale si interessa all'altro uomo, infante o adolescente, è portato, se ne ha le doti d'intelligenza e di competenza, a meditare ed a fondare una pedagogia.

Ma non possiamo attardarci su questo lavoro introduttivo. Diremo soltanto che gli altri scritti d'indole pedagogica si occupano dello Stifter (Nachsommer), dell'insegnamento delle lingue moderne, del contributo del prof. Otto in questo campo e di altri mezzi di tale insegnamento. Gli studi compresi sotto il nome di linguistica sono numerosi e vari, sia in generale che su argomenti specifici. Ne citiamo alcuni: *Bau und Stellung des Koreanischen*, del prof. Junker; *Wort und Sprache* del dott. Müller; *Moral und Philosophie* del prof. Heeroma; *Mathematik und Grammatik* del prof. Lohmann; *Die Sprache und der Geist* del prof. Koschmieder, ed altri. Quelli infine di filosofia sono, oltre una presentazione delle opinioni scientifiche del festeggiato, un lavoro sulla unità della lingua del dr. Dempe; uno del prof. Liebrucks su *Sprache und Metaphysik*, e tre scritti intorno al Goethe: *Wandlungen des Lebensbegriffs von Goethe zur Gegenwart* del prof. Cysarz; *Die*

Marienbader Elegie del compianto prof. Leisegang; *Die Geschichte in Goethes Weltbild* del dr. Landgrebe, e infine uno su *Entwicklung der Prinzipien und Grundmodelle des wissenschaftlichen Denkens* del compianto prof. May.

Ci fermeremo in modo particolare sul lavoro del dr. Landgrebe, che tratta un argomento che è stato più volte oggetto di studio.

L'A. parte dall'affermare che la questione che lo occupa non è una qualunque di quelle che considerano la posizione del Goethe rispetto ad un determinato campo del pensiero o degli studi, ma una questione centrale, circa quel 'quid' che starebbe, comunque lo si intenda, come campo dei valori e delle idee eterne, come Provvidenza o come disegno divino di salvezza, dietro il divenire e il perire, il creare e il distruggere della storia. Le due guerre mondiali resero manifesta, dice il L., la nostra subordinazione a quella che egli chiama «Faktizität der Geschichte». Ma non da allora data il venir meno di ogni certezza sull'esistenza di una forza come quelle sopra indicate, bensì da quando è avvenuto il distacco fra due epoche, distacco che ebbe nel decennio posteriore alla morte del Goethe e di Herder uno sviluppo quasi improvviso. E di questo distacco entrambi, Goethe e Herder, ebbero piena coscienza. E l'A. lo puntualizza in quella che fu detta la «rivoluzione di luglio», la quale fu, a quel che ne disse il Goethe stesso al cancelliere von Müller, «die grösste Denkübung, die ihm am Abend seines Lebens noch aufgegeben sei». Gli astri che avevano brillato fin'allora immutabili sugli avvenimenti erano spa-

riti e lo spirito umano era più che mai richiamato a considerare i suoi rapporti con sé stesso e col mondo. Perciò la questione del posto che occupa nella visione goethiana la storia non è una questione come qualsiasi altra, ma è destinata ad illuminarci anche sul rapporto in certo modo ambiguo dell'epoca nostra col Goethe: rapporto che oscilla fra l'ammirazione incondizionata e l'antipatia. Si è parlato di una «gioventù senza Goethe», ed è sintomatico, dice lo scrittore, che sia stato così difficile trovare nel dugentesimo anniversario della nascita del Goethe gli oratori ufficiali. A chiarir questo rapporto può ora contribuire appunto la soluzione che si dà alla sua posizione verso la storia, come contributo alla determinazione e alla sua stessa posizione storica, che include quella del suo rapporto con noi e col tempo nostro. Questione che a sua volta implica quella circa noi stessi e il nostro rapporto con la storia. Da questo punto di vista non è una risposta il parlare di un 'hiatus' fra il mondo classico e quello moderno, ma piuttosto, dice il L., un luogo comune, se non ci curiamo poi di stabilire in che cosa questo 'hiatus' consista e come esso si manifesti nei diversi campi della vita e dell'attività umana. Goethe ha compiuta una sintesi grandiosa del rapporto fra il 'di qua e il di là', ma importa stabilire se e quanto essa impegni anche noi, e perché sia sorto fra Goethe e i posteri un distacco. E il risolvere la questione del rapporto di lui con la storia può essere il filo per guidarci ad intendere il 'senso' di questo distacco. Questo

è il compito che il L. si attribuisce nel suo studio. Come lo svolge?

Siamo nel campo della perenne ricerca del nostro rapporto col Goethe, che taluno può sentire forse come un ossessionante ritorno a lui. Si è parlato per il Goethe di un suo «Missevergnügen an der Geschichte». L'A. non vuole, e lo dimostra, che si intenda per questo un difetto di comprensione pei fatti di storia, né un concreto disinteresse verso di essi. Egli, dice lo scrittore, accolse con viva simpatia le herderiane *Ideen zur einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*. No: la sua antipatia è soltanto per il modo con cui la epoca sua fece della storia, e invero non soltanto contro l'antiquato coacervo di materiale, ma anche, e soprattutto, contro il suo inquadramento in una visione teleologica del mondo e della sua storia, concepita p. e. voltairianamente come un attuarsi della razionalità nella storia. Egli odia sia la curiosità antiquaria che l'affermazione di un «disegno divino» in essa, e le contrappone la natura, che è, vorremmo quasi dire, la sua ferma passione: la natura, in cui è quel «rigore» che esclude il subiettivo, al quale soltanto devono attribuirsi le oscillazioni e gli errori. «Die Natur versteht keinen Spass, sie ist immer wahr, immer ernst, immer streng, sie hat immer recht, und die Fehler und Irrtümer sind des Menschen (Biedermann, Goethes Gespräche, IV/69)». Lo urta quello che nella storia v'è di «incommensurabile» e di «incalcolabile», quel continuo interferire della legge e del caso (*Geschichte der Farbenlehre*). Ed è convinto che «die Natur ist das einzige Buch,

das auf allen Blättern einen grossen Gehalt bietet» (It. Reise). «Da ist die Notwendigkeit, da ist Gott» egli afferma delle opere degli artisti della classicità, appunto perchè in esse si rivelano le stesse leggi immutabili di quella. Nel «rigore», che è proprio delle opere della natura, nascono le «pure forme», le «Urformen», gli «Urphänomene» con le loro metamorfosi. Qui si verifica lo svolgersi puro e sano dell'idea che diventa vita. E questo svolgersi viene appunto «turbato» dal concretarsi momentaneo dei fatti, che si chiama storia (a E. H. F. Meyer, 1829). L'A. ci vede un richiamo a Herder e Rousseau. Punti di vista che sembrano divenuti in Goethe una seconda natura, si da farci apparire anche questa sua poca simpatia per la storia, come è comunemente intesa, quale un sentimento irriflesso. Infatti la sua *Weltanschauung* era lui stesso, tanto sincero e tanto naturalmente nato e fondato era il suo pensiero.

Pel Goethe la storia come sopra intesa è una «Verfälschung der Urform», e della «Gesetzlichkeit und Notwendigkeit der Natur», in una parola della «Strenge» che regna in essa. Il passato ha solo valore in quanto l'istante abbia in sé la forza di divenir presente, sì che nasca in esso la «Gestalt», nella quale è conferita allo istante stesso una durata. Secondo il Meinecke, citato dal Landgrebe, è questo il punto più profondo, dal quale può intendersi il rapporto produttivo del Goethe con la storia, e che includerebbe una trasformazione della dottrina della verità e della certezza storica. Compito questo che il Goethe non ha risolto

teoricamente, ma ha fatto intravedere nella pratica della sua vita e dell'opera sua. Egli, dice l'A., ha riconosciuto nel suo comportarsi pratico la «Faktizität» della storia, contro la quale si era ribellato nelle sue riflessioni. Come questo dissidio derivi dall'urto dei presupposti antichi con quelli cristiani, dissidio che determina la storia dell'Occidente, il L. afferma di aver voluto soltanto accennare. Ma poiché esso permane ancora oggi, è stato finora impossibile chiarire il nostro rapporto col Goethe.

Ci siamo lasciati trasportare ad occuparci quasi esclusivamente di questo scritto per l'importanza che esso ci è sembrato avere sia 'ratione rei' che 'ratione personae'; ma speriamo che esso induca i lettori a rivolgere la loro attenzione anche a tutti gli altri, di cui è ricco il volume che presentiamo, e di cui abbiamo perciò voluto almeno indicare i titoli.

N. DE RUGGIERO

Wolfgang Lange, *Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen 1000-1200*. Palaestra Bd. 222. 303 Seiten. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1958.

Mit diesem wichtigen Buche wird nach längerer Pause die Sammlung «Palaestra» fortgeführt. Sie steht jetzt unter der Leitung von Wolfgang Kayser, Neumann, Ulrich Pretzel und Ernst Theodor Sehrt. Neben dieser liegen bereits vier weitere Untersuchungen vor.

Mit einem neuen Namen und einem neuen Problem hat sich die deutsche Nordistik zum Worte gemeldet. Sie war nach dem Kriegsende beinahe verstummt und schien auch dann, als die bewährten Sach-

kenner ihre Forschung wieder aufnahmen, keine nennenswerte innere Beteiligung bei der neuen Generation zu finden. Wolfgang Lange befaßt sich nun mit der ehemals so leidenschaftlich umstrittenen Christianisierung der Germanen, und zwar sucht er deren Spuren in der skaldischen Überlieferung des 11. und 12. Jh.s. Dieses Quellenmaterial war bisher gegenüber der klassischen Skaldik des 10. Jh.s. weniger beachtet. Überhaupt wurde die Skaldendichtung überwiegend von der skandinavischen Nordistik bearbeitet, während sie in der deutschen Forschung, wiewohl Bernhard Kahle und Rudolf Meißner zu nennen wären, entschieden zurückgetreten war hinter Edda und Saga.

W. Lange untersucht christlich-religiöse Aussagen in der Skaldendichtung und stellt zugleich die notwendige komplementäre Frage: auf welche Weise tritt das (wie immer zu beurteilende) Glaubenserlebnis dichterisch in Erscheinung? Die Aufgabe ist nicht leicht. Wer sich mit der Germanenmission befaßt, hat bei Bekehrten und Bekehrern mit unbekanntem Kräfte zu rechnen. Weder gibt es eine endgültige oder nur ausreichende Gewißheit über die Art und die Traditionsmächtigkeit des jeweils weichen Heidentums, noch besitzen wir völlig sichere Kenntnisse von der Ausprägung und der Stoßkraft des jeweils vordringenden Christentums. Nicht entmutigt durch die Einsicht, daß wir mit den seelischen Voraussetzungen des Glaubenswechsels nie genug vertraut sein werden, bemüht sich Lange, ihm in den Grenzen des Möglichen behutsam nachzuspüren. Dabei

muß er innernordische religiöse Entwicklungen veranschlagen und die Streitpunkte der Quellenkritik berücksichtigen. Was die siegende Religion betrifft, so arbeitet Lange mit kirchenhistorischer und theologischer Sachkenntnis, aber stets umsichtig den gewaltigen Abstand bedenkend, der das theologisch durchbildete Christentum in den längst missionierten Ländern von den gleichzeitigen Ansätzen jungen Glaubens auf Island trennt.

Zu derartigen Schwierigkeiten, wie sie prinzipiell mit der Erforschung jeder Religionsausbreitung verbunden sind, kommen die spezifischen Probleme des skaldischen Sprachstils. Diese Dichtung ist ein Artificium mit manchen Siegeln. Der bei Langes Fragestellung wichtigste Kunstgriff ist die poetische Umschreibung, soweit sie christliche Sinngehalte birgt. So muß Lange religionswissenschaftliche Gesichtspunkte mit historisch-philologischer Sorgfalt und poetisch-technischen Kenntnissen verbinden.

In der Einleitung werden die verwendeten Begriffe geordnet, vor allem der des Synkretismus. Bekehrung bedeutet Selektion, das heißt: der Bekehrte wählt und interpretiert aus seinen Voraussetzungen, der Isländer also vollzieht bei der Rezeption der neuen Lehre, ihrer Wörter und Bilder, eine «interpretatio Germanica». Die untersuchten Skaldengedichte liegen in einer Zone der Annäherung, der undeutenden Entlehnung, der poetischen Einverwandlung.

Die Untersuchung ist zweigeteilt. Die erste Hälfte enthält Textinterpretationen, die zweite stellt zusammenfassend Vorgeschichte, Thematik und Sprachstil der christli-

chen isländischen Gedichte dar. Im Interpretationsteil wird verfolgt, wie sich die vorerst oberflächliche Bekehrung und die dann anhaltende Berührung mit dem Christenglauben nach und nach in Skaldenstrophen niederschlägt. Lange beschäftigt sich zunächst mit fragmentarischen Denkmälern und einzelnen Strophen des 11. Jh.s, in denen sich schwer entflechtbare synkretistische Vorstellungen finden und von denen einige kaum eine endgültige Deutung gestatten. Sodann werden die kleineren und zuletzt die großen, von Geistlichen verfaßten Gedichte des 12. Jh.s behandelt: Plácítúsdrápa, Geisli, Harmsól, Leiðarvisan. Die Spuren des Heidentums verlieren sich noch immer nicht ganz, die Sprache wird erst allmählich zubereitet zum Erfassen der neuen Glaubensinhalte.

Ein Beispiel nur dafür, wie auch ein geistlicher Autor der poetischen Tradition verhaftet ist. Die Placitus-Drapa vereinigt das für uns Unvereinbare. Sie preist den christlichen, demütigen Dulder, und insoweit bedeutet sie einen Markstein, denn das duldende Verhalten hat ehemals nicht als löblich gelten können. Aber der Verfasser bedient sich poetischer Umschreibungen (der Kenningar), für welche die Eustachius-Legende zwar gewisse Anknüpfungspunkte bietet, indem sie den Heiligen vorübergehend zum Heerführer macht, die jedoch dem Gesamtsinn der Legende widerstreiten, weil sie einem Sprachstil zugehören, der heidnisch-heroischem Denken entstammt. Wie ein Weltfürst wird der Heilige feierlich gerühmt, z. B. als «hodka geymir» (Schatzhüter), zu schweigen von weiter ausholenden Umschreibungen. Das Heiligenideal wird dadurch nicht aufgehoben, aber vermischt. Die Diskrepanz zwischen den neuen Inhalten und dem althergebrachten Redeschmuck ist stärker als in den ags. und as. Bibeleyen.

In Zusammenhang mit der Olafsdrapa des Einarr Skúlason («Geisli» = Sonnenstrahl) spricht Lange in einem eigenen Kapitel «Olaf zwischen Christus und den alten Göttern» von den beiden entgegen-

gesetzten Verschmelzungsprozessen, in welche die Gestalt Olafs hineingezogen wird. Es werden auf ihn Motive aus dem Leben und der Passion Christi, und es werden vorchristliche Motive, z. B. ein Trollkampf, auf ihn übertragen.

Der zweite, darstellende Teil bringt in solcher Fülle gut fundierte religions- und dichtungsgeschichtliche Überlegungen, daß sie kaum abgekürzt berichtet werden können. Der Philologe wird vor allem das Kapitel über die Nomina sacra begrüßen, welches die Kenningar nebst andern Metonymien für Gott, Christus, Heiligen Geist, Maria und den Teufel kritisch verzeichnet. Den Literaturhistoriker mag besonders interessieren, wie der christliche Skalde im Gegensatz zum heidnischen sich und sein Dichtertum versteht. Der wortgewaltige Heide zeigt ein ausgeprägtes künstlerisches Selbstbewußtsein, der Christ aber bittet Gott demütig um Beistand und Eingebung. Mit dem Unterschied der Haltung gehen Unterschiede der Form einher. Die artistisch anspruchsvolle Diktion von einst ist einer schlichteren, um Verständlichkeit bemühten Sprache gewichen. Keine von den komplizierten alten Strophenformen wird von den christlichen Skalden aufgegriffen, und selbst die klassische Drottkvätt-Strophe muß zuletzt noch dem Hrynhent Platz machen. Acht Silben statt sechs je Zeile, das bedeutet: einen Verlust an Konzentration und Prägnanz, einen Gewinn an Ausführlichkeit und Durchsichtigkeit.

Drei wertvolle Exkurse sind eingefügt, einer über die Namengebung nach 1000, ein weiterer zur altnordischen Predigt, und als be-

sonders willkommen ein in großen geistigen Zusammenhängen stehender Abschnitt über die Geschichte der germanischen Sonnenverehrung. - Etwas zu kurz gekommen und zu apodiktisch behandelt ist zum Schluß die Frage nach Übersetzung und Entlehnung religiöser Terminologie. Aber dieses Problem liegt ja schon am Rande des Themas, es gehört nicht eigentlich in der Bereich der Dichtersprache, und es könnte eine eigene Untersuchung beanspruchen.

Lange vermeidet wissenschaftliche Neutünerie, obgleich er in redlicher Arbeit ein wenig gekanntes Sachgebiet behandelt hat und uns wichtige Ergebnisse mitzuteilen weiß. Er ist Schüler von Otto Höfler und Hans Kuhn, er verbindet auf glückliche Weise die Leidenschaftlichkeit des einen mit der Nüchternheit des andern. Er sucht die möglichst unmittelbare Begegnung mit jenen merkwürdigen, schwer durchschaubaren Nordleuten, er weiß sich zugleich einer schicksals- und schuldträchtigen Forschungsgeschichte verhaftet: der deutschen Germanenkunde. Der Glaube an die germanische Wiedergeburt, der im letzten Kriege zusammenbrach, ist ein aus Irrtum und Enthusiasmus gemischtes geistesgeschichtliches Faktum, ähnlich wie zuvor der ebenfalls antichristliche Glaube an die Wiedergeburt aus dem Griechentum. Im Unterschied zur Griechenbegeisterung des 18. Jh.s wurde die Germanenbegeisterung des 20. Jh.s popularisiert, aktualisiert und unseligerweise usurpiert von Dilettanten. Die wissenschaftliche deutsche Nordistik ist nicht verantwortlich für die Verbrechen, die im Zeichen des Germanenwahns

begangen wurden. Aber indem eine Forschergeneration das nordische Quellenmaterial nach seinem Zeugniswert für antikes Heidentum bemaß und die christlichen Gehalte darin als erniedrigend und zersetzend beklagte, hat sie es an der historischen Gerechtigkeit fehlen lassen, wie denn die Liebe hellstichtig für das eine und blind für das andre macht. So muß Langes wissenschaftliche Position gewürdigt werden in der Zusammenschau mit der deutschen Geschichte dieser ersten Jahrhunderthälfte. Aus jedem Satz, aus jeder Überlegung spricht ein äußerster Wahrheits- und Gerechtigkeitswille. Möge diese Arbeit nicht ungehört verhallen, möge sie dazu verhelfen, daß die Germanenforschung wieder ernster genommen werde!

E. STUTZ

Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, Athenäum Verlag, Bonn, 1958.

Il professor Emrich, ben noto per le sue indagini sul simbolismo del II Faust, è già da vari anni uno specialista dell'interpretazione kafkiana, cui ha contribuito con numerosi scritti e particolarmente col saggio incluso nell'antologia critica *Deutsche Literatur im XX Jahrhundert*. Il presente volume è dunque il frutto di idee lungamente meditate e rappresenta, per la sua ampiezza e circostanzialità, uno dei maggiori sforzi interpretativi compiuti dalla critica per illuminare la difficile figura dello scrittore, il tentativo di trarre dall'analisi complessiva ma particolareggiata delle opere la chiave unica per la loro comprensione. L'A. vede infatti in

Kafka il solo tra gli scrittori moderni che abbia pienamente assunto la tragica situazione dell'uomo costretto a vivere in un mondo che ha perduto ogni unità spirituale, frantumandosi in mille sfere isolate e contrapposte di valori relativi. La sua opera è tutta illustrazione della lotta immane condotta dall'individuo per la riconquista di ciò che E. chiama « das wahre Allgemeine », l'universale, cioè, che risolva le antinomie tra soggetto e oggetto, singolarità e norma generale, terreno e ultraterreno. Una lotta che, per la stessa natura umana, è votata al fallimento, ma che va comunque tentata per la remota possibilità che in una notte, « so finster wie noch keine war », l'uomo dilaniato dalle forze contendenti riesca a saltar fuori dalla linea di combattimento e a porsi come arbitro al di sopra di esse, raggiungendo finalmente quella superiore visione delle cose, quella « Einsicht », che non può non coincidere col momento di massima libertà dai legami terreni, cioè con la morte. Il teatro di Oklahoma, l'intervento del pittore Titorelli, il colloquio notturno con Bürgel sono, nei tre romanzi, tre realizzazioni di questa possibilità liberatrice, che però l'obiettività di Kafka descrive in forma di utopia, intraducibile nella vita reale. Ne deriva quindi, in mezzo a una visione del mondo che E. non esita a definire « erschreckend » (p. 280), un ottimismo che potremmo definire del « tuttavia »: la battaglia è perduta, ma combatterla è tuttavia la sola cosa che permetta di affermare la propria umanità. È chiaro che E. respinge in blocco tutte le interpretazioni particolari (in senso

religioso, psicoanalitico, mitico, sociale etc.) come espressioni di quelle verità parziali che appunto Kafka considerava ostacolo al raggiungimento dell'universale; e se egli cerca di fondare la sua tesi tanto su premesse storico-letterarie quanto sull'analisi letterale dei testi, bisogna però dire che non sempre i limiti vengono osservati, né le sue osservazioni sfuggono ad un certo carattere di arbitrarietà. I personaggi dei vari racconti sono, ad esempio, considerati tutti incarnazione di diverse « sfere » della coscienza umana: gli oggetti, gli animali, i bambini rappresentano le libere forze vitali; Klamm i rapporti amorosi; Sortini il puro spirito; Olga la donna ricettivamente aperta al mondo e così via, sfociando in caratterizzazioni troppo precise per non apparire sospette, come ad esempio la complessa casistica delle relazioni erotiche e coniugali. Alcune interpretazioni, come quella della *Strafkolonie* e ancor più di *Der Bau* sono condotte sul filo di una così serrata catena di « ma » e di « però », che si finisce con lo smarrire ogni senso di causalità; né può darsi per scontata l'affermazione che Kafka abbia volutamente rinunciato a scrivere il finale del *Castello* perché la sua arte, grande nell'evocare immagini, rifuggiva da ogni formulazione precisa. Del resto, la stessa prospettiva dello scrittore inesorabilmente votato a descrivere la lotta senza speranza di personaggi destinati alla morte non manca di lasciare perplessi. Naturalmente, una critica così vasta, sorretta da un preciso assunto, non può sfuggire a certi rischi, ma, ad ampio compenso dei rilievi fatti sopra, il libro ha il

grande merito di presentare non solo un punto di vista nuovo e originale, ma anche un'infinità di osservazioni interessantissime sull'opera e sull'autore, così che è facile prevedere che esso susciterà vasta eco tra i germanisti di ogni paese e spingerà più di un competente a rileggere, fornito di un nuovo metro, molti difficili passi del testo kafkiano.

A. M. DELL'AGLI

Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend*, Francke, Bern 1958.

Quanto lontani si sia ancora dalla soluzione del problema Kafka, non solo per quanto riguarda l'interpretazione delle opere ma anche relativamente alla documentazione biografica, prova indirettamente questo libro, il primo che si occupi ampiamente ed esclusivamente della vita giovanile dello scrittore ceco, conosciuta finora solo sommariamente. Le ragioni di questa lacuna sono essenzialmente due: da un lato veniva meno qui la testimonianza di Max Brod, la cui amicizia con Kafka risale solo al 1908, dall'altro la critica in genere era scarsamente interessata al periodo precedente il 1912, quando la stesura tutta di getto dell'*Urteil* segnò ufficialmente la nascita dell'artista. Eppure gli anni, più che silenziosi, taciturni dell'adolescenza e della prima gioventù non soltanto sono il naturale luogo d'incubazione della sua personalità (più che mai determinante in un poeta con caratteristiche « infantili ») ma contengono anche il segreto di molti oscuri atteggiamenti del Kafka maturo. Il libro di Wagenbach, oltre

ad essere un'amorevole ed ammirabile opera di ricostruzione storica, ha appunto il merito di sottolineare alcuni temi essenziali della psicologia kafkiana, affiorati in quel tempo sotto il peso di condizioni ambientali poco felici (famiglia, scuola, lavoro) e poi deliberatamente assunti come moduli di vita. Soprattutto il rifiuto della società, la determinazione di esser solo, che così decisamente si rispecchiano negli scritti, si rivelano essere stati non già un destino inevitabile, ma una scelta lungamente incerta, che poi, una volta risolta, fu portata alle estreme conseguenze da un'esigenza di assoluta sincerità non meno che da una fondamentale incapacità ad affrontare direttamente la realtà. Di grande interesse è poi il capitolo dedicato alla particolare fisionomia della Praga agli inizi del secolo che, chiarendo l'influsso esercitato sul pensiero e sullo stile kafkiano da alcuni ambienti culturali come il cerchio dei brentanisti e della rivista « Kunstwart », sfata la leggenda di un'arte nata fuori da ogni contatto col mondo circostante. In appendice sono infine riportati articoli inediti di Kafka riguardanti l'applicazione di norme assicurative, due scritti commemorativi di Emil Utitz e Michal Mares e tutta una serie di documenti (dall'atto di nascita all'elenco dei volumi della sua biblioteca), che non mancano di commuovere ogni ammiratore dello scrittore così precocemente scomparso. Insieme alle numerose fotografie, essi contribuiscono a dimostrare l'amore con cui, oltre alla paziente e spesso faticosa ricerca, questo libro è stato scritto.

A. M. DELL'AGLI

Otto Mann: *Poetik der Tragödie*, Francke, Bern 1958.

Nell'ambito del particolare interesse che suscitano in Germania i problemi riguardanti il metodo, il modo di accostarsi a un'opera d'arte, hanno trovato crescente favore trattazioni intese a definire carattere e confini dei vari generi letterari. Il libro di Mann si apparenza quindi per più versi ai numerosi libri scritti negli ultimi anni sulla novella, sul romanzo, sulla lirica e sul dramma, ma rivela, d'altra parte, una fisionomia particolare per un certo suo tono polemico verso le correnti concezioni sull'opera drammatica. Non a caso, infatti, il titolo richiama alla mente il nome di Aristotele, poiché è a lui e alla sua nota definizione della tragedia che l'A. si rifà, a patto che questa definizione non sia presa alla lettera e applicata quale rigido schema, ma venga rettamente intesa e approfondita, come fecero appunto Lessing, Goethe e Schiller e, tra i moderni, Gerhard Hauptmann. Secondo questa concezione classica, la tragedia è un'opera d'arte autonoma che ha bensì il tragico come suo contenuto oggettivo, ma non come sua componente specifica. Furono i romantici che, facendo del poeta l'organo di una rivelazione che fino allora era stata affidata alla religione, vollero vedere nel tragico un principio generale, una qualità precipua del dramma, in cui si esprimeva il problematico rapporto dell'uomo contemporaneo con l'Essere e con se stesso. Contro questa erronea interpretazione che trasforma l'arte in metafisica l'A. precisa che la tragedia non è rappresentazione, in forma

casualmente drammatica, di un contenuto tragico astratto, ma la espressione artistica di una determinata realtà tragica e sottolinea l'importanza che in essa hanno, a dispetto di ogni malintesa idea di genialità e originalità, le regole e l'esempio dei maestri. Da ciò prende lo spunto per una lunga disamina degli scopi che si prefigge il poeta drammatico (Vorstellen, Wirken, Erhellen, suddivisi a loro volta in varie fasi: Finden, Erfinden, Darstellen e così via) e dei mezzi migliori per raggiungerli. Riassumere i lunghi ragionamenti, le prove e le controprove, i numerosissimi esempi è praticamente impossibile. Il concetto stesso che è alla base di questa «Scheidekunst» può essere discusso, tanto più che molte precisazioni appaiono ovvie e molte suddivisioni inutili, perché ciò che è detto in un capitolo avrebbe spesso potuto trovare ugualmente posto in un altro. Così come è, il libro è opera di grande studio e di vastissima cultura, una miniera di interessanti osservazioni e di pregevolissime analisi critiche, nelle quali è, probabilmente, il suo merito maggiore.

A. M. DELL'AGLI

Gerhard Rudolph: *Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims*. De Gruyter, Berlin 1958.

Achim von Arnim è, nonostante l'enormità della sua produzione, figura che vive essenzialmente per la vicinanza con personaggi più grandi di lui e questo severo giudizio della storia appare ampiamente motivato dalle manchevolezze della sua arte che, in parte evi-

denti già ai contemporanei e perfino agli amici più cari, la critica posteriore ha via via messo in luce. Analizzando i suoi difetti e documentandoli con numerose citazioni, Rudolph li riassume nella formula di una labilità spirituale, di una ricettività passiva e acritica, che fanno di Arnim non l'organizzatore ma il registratore o addirittura lo spettatore delle proprie suggestioni visive e musicali. L'opera che ne consegue manca dunque di ogni distanza critica e di ogni senso di forma, fino a toccare i limiti del grottesco. L'esaltazione romantica della fantasia, della vita come forza originaria e irrazionale, celebra in essa vere orge, portando a una visione frammentaria e impressionistica della realtà, di cui l'uomo non è più il centro ma solo una pedina mossa dal caso o dalle oscure forze del destino. È appunto per reagire a questa assoluta mancanza di legami, della quale avverte in se stesso il pericolo, che Arnim si rifà al passato e alla storia, senza tuttavia comprenderla come apporto cosciente e responsabile dell'individuo, ma solo come organica successione di nascita e di morte, ricadendo così in quel passivo abbandonarsi ad elementi esteriori che segna il fallimento della sua opera di scrittore. La maggior parte delle critiche mosse dal Rudolph non si allontanano molto dai rilievi già fatti da altri interpreti, ma il giudizio finale negativo trova la sua giustificazione in una premessa particolare. Partendo infatti da una osservazione di Heidegger (die Konstitution eines Selbst und seiner Welt sind sich gegenseitig bedingende Vorgänge), l'A. si era chiesto all'inizio se e fino a qual punto

l'opera di Arnim fosse espressione di un mondo suo, di cui cioè egli si riconoscesse centro e creatore: la chiara incapacità dello scrittore a risolvere il problema centrale (per lui e per il suo tempo) dell'isolamento dell'individuo, lo autorizza a rispondere negativamente.

A. M. DELL'AGLI

Brunhilde Peter, *Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob*, Druck und Verlag der Jaegerschen Buchdruckerei G.m.b.H., Speyer 1957. Rudolf Krayer, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Naturallegorese bei Frauenlob, mit besonderer Berücksichtigung des Marienleichs*. Diss. Heidelberg 1958 (erscheint im Verlag Winter, Heidelberg).

Ganze Epochen der Dichtungsgeschichte werden gemeinhin als «Verfallszeiten» flüchtig übergangen, — vielleicht nur, weil ihr Geistesstil sich dem rationalistischerengten Verstehen des 19. Jahrhunderts, das unsere literarhistorischen Begriffe ausgebildet hat, versagte. Unbesehen übernehmen wir von daher bedingte traditionelle Geringschätzungen und bringen uns um Wesentlichstes, das neben den unangefochtenen «Klassikern» wohl Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit erheben könnte. Insbesondere steht «allegorische» Dichtung seit langem niedrig im Kurs, zumal wenn sie, wie bei Heinrich von Meißen gen. Frauenlob († 1318), auch noch «scholastische» Themen wählt. Das ausgeprägte Selbstbewußtsein dieses einst hochangesehenen Meisters,

dessen Werk dreimal so umfangreich ist wie das Walthers von der Vogelweide, wird von den Literaturhistorikern als epigonenhafter Dünkel abgetan. Der Mann, der schlicht von sich sagen konnte:

*Ich gibe der zit ir wise unt wort,
ich unterscheide ir lieb unt leit,*
gilt als ein mit seiner Gelehrsamkeit prunkender, in Künsteleien schwelgender Wortemacher, der nur theologische Lehren «poetisch einzukleiden» wußte.

Angesichts dieser Lage der Dinge könnte sich nun der in dem Buche von Brunhilde Peters geführte Nachweis, wie stark die theologisch-philosophische Gedankenwelt Frauenlobs mit der seiner Zeit und der kirchlichen Tradition in Einklang steht, erts recht fatal auswirken. Eine systematisch angelegte Arbeit, die das Gottesbild des Dichters, seine Vorstellungen von der göttlichen Erschaffung der Welt, von der christlichen Heilsgeschichte im ganzen und der Stellung, die insbesondere die Gottesmutter in ihr einnimmt, zum Gegenstand hat, — muß sie nicht den Eindruck bestätigen, es handle sich hier um versifizierte Dogmatik, aber nicht um Dichtung im hohen Sinne des Wortes?

Nun muß aber der Literaturforscher notgedrungen zunächst einmal die stofflichen Orientierungen ermöglichen, ohne die man sich in einer so fremden Welt wie der Frauenlobs nicht auskennt. Ohne Vertrautheit mit einigen Grundbegriffen der scholastischen Metaphysik, der damaligen typologischen Denkweise und dem Reichtum der traditionellen Bildmotive bekommen wir keinen Zugang zur bedeutendsten Marienpreisdichtung des

Spätmittelalters. Eine systematische Darstellung dieser Voraussetzungen ist also nicht zu umgehen und verdient schon als solche unseren Dank. Doch bleibt sich Brunhilde Peters, wie sie zu betonen nicht müde wird, dessen bewußt, daß Frauenlob «zu allererst Dichter» ist, nicht Theologe oder Philosoph. Wenn sie auch nur ausnahmsweise fortlaufende dichterische Texte interpretiert und den jeweiligen Sachbegriffen die zugehörigen Symbole und Bilder erst nachträglich beizufügen pflegt, so geht doch ihr eigentliches Interesse dahin, die ständige Wechselbeziehung von Abstraktion und Konkretion, von geistigem Gehalt und bildlicher Form, entsprechend der Geisteshaltung des Mittelalters überhaupt, herauszuarbeiten. Im Unterschied von der bisherigen Forschung ist sie bereit, sich Texten, deren Bildsprache den modernen Geschmack befremdlich und gewaltsam anmutet, mit behutsamer Aufgeschlossenheit zu nähern und nach dem inneren Gesetz dieses Dichtens zu fragen.

In der damit eingeschlagenen Richtung geht die noch unveröffentlichte Arbeit von Rudolf Kraye einige wesentliche Schritte weiter. Sie ist nicht an einer begrifflichen Systematik orientiert, sondern an Motivkreisen, die der Dichtung Frauenlobs unmittelbar entnommen und im Anschluß an interpretierte Texte erörtert werden. Dabei war immer zunächst die Textgrundlage selbst zu sichern; kann doch die einzige, 1843 von Ettmüller besorgte und heute schwer erreichbare Gesamtausgabe philologischen Ansprüchen nicht genügen und darf sie doch nicht

unbesehen hingenommen werden. Indem Kraye sich auf das Thema der «Naturallegorese» beschränkt, wird stofflich zwar nur ein Teilaspekt dessen anvisiert, was Brunhilde Peters darstellt, nämlich Frauenlobs überraschende Gleichsetzung von Natur, Minne und Maria als persönlich geschauten Schöpfungs- und Ordnungsmächten, die im Auftrage Gottes stehen und von ihm abhängen; doch wird nun sichtbar, wie wenig sich des Dichters Bedeutung darin erschöpft, im Sinne der gängigen Marienverehrung ein glänzendes Geschmeide zu Ehren der Gottesmutter zu schmieden. Mit dem Titel «Naturallegorese» ist nicht nur «inhaltlich» die Naturauffassung, «formal» deren allegorische Gestaltung angesprochen, sondern vor allem das Phänomen einer eigenständigen Art von Dichtung, in der sich Gedankliches mit echter künstlerischer Intuition ursprünglich eint. Die erstaunliche Plastik der Sprachkraft Frauenlobs zeigt sich etwa, wenn er einmal die (nur durch des Menschen unreine Lust getrübe) Harmonie der Weltordnung in die Formel zu zwingen weiß:

*swaz unden ist und ouch dar oben
unt mitten durch natüren kloben*
(wobei *klobe* offenbar das «zusammengeklaubte» Bündel bezeichnet, gleichsam den «Strauß» aller Dinge, deren Zusammen die «Natur» bildet). In solchen Prägungen gehen bildhaftes Anschauen und begriffliches Erfassen noch nicht getrennte Wege. Noch großartiger ist das Bild vom «smit von oberlande», in das, im Frauenleich, Maria selbst das Geheimnis der Menschwerdung Christi faßt (vgl.

Krayes Darstellung desselben Themas in diesem Heft der «Annali», S.). Im Anschluß hieran kann Kraye das Problem ins Auge fassen, ob und in welchem Sinne vom «Durchbruch eines mythologischen Urwissens» in dieser allegorisch-theologischen Dichtung gesprochen werden könne. Was hier «dichtet in der Typik des Weltelternmythos», d. h. der Rede von den zeugenden Mächten Himmels und der Erde, ist ja die damals von der Scholastik rezipierte aristotelische Metaphysik mit ihrer Deutung der Wirklichkeit als Eingestaltung der Form in die Materie, zugleich aber die christliche Verkündigung der Inkarnation. In einer Zeit, wo sich unter dem Einfluß des Averroismus das Naturgefühl in einem schon neuzeitlichen Sinne von seinen theologischen Bindungen zu emanzipieren beginnt, ist es Frauenlobs leidenschaftliches Streben, «den Lebensprozeß als 'creatio continua' im sinnstiftenden Grund des Religiösen metaphysisch zu verankern, ja ihn unmittelbar in den sakralen Raum des Heilsgeschehens hineinzustellen»: dies der Sinn der dichterischen Gleichsetzung der «Natura» mit Maria, die sich bei Frauenlobs wichtigstem Gewährsmann, Alanus von Lille, nicht nachweisen läßt und also wohl, ideengeschichtlich gesehen, seine eigenständige Leistung ausmacht. «Es geht ihm um die Frage, wie Gott und Welt ineinandergreifen, wie Transzendenz und Immanenz ineinander verschlungen sind, in der Schöpfung im ganzen und in der Inkarnation. In Maria umklammern sich die Wurzeln der Weltwirklichkeit: Natur und Gott».

Wiederum vermag dieser Dichter, eben deshalb, auch die naturhaften Kräfte der Welt und insbesondere den Eros mit großer Unbefangenheit zu bejahen und «der Minne ein geistlich amt zuzuerkennen».

Man sieht: diese Art von dichterischer «Allegorese» ist, nicht minder als das für die neuzeitliche Ästhetik in den Vordergrund getretene «Symbol», «durch die Beziehung auf ein Ganzes und Umfassendes gekennzeichnet, auf das sie zurückdeutet». Wenn in ihr das reflektierende Denken stärker ins Spiel kommt und auf traditionelle Darstellungsformen zurückgreift, so darf deren Erläuterung sich doch nicht auf Kosten der konkreten Analyse des dichterischen Gehalts verselbständigen. Denn der «bohrende philosophische Wille», der hier am Werk ist, «dringt in die poetische Gestaltung ein» und erzwingt kühne Verdeutschungen metaphysischer Termini; so, wenn die Gottesmutter als *understant* ('hypokeimenon, substantia') der Formung der Erscheinungen durch die göttliche Dreifaltigkeit bezeichnet wird: *ich binz ein understant in der gewelchet sint die dri* (dazu Krayer: «sie ist für Gott der Ort, an dem er sich in 'qualitates', in Zeit und Raum, manifestiert»). Die Gottesmutter = *Natura* als *mediatrix* und *vicaria Dei* ist es, die die ewige Idee in der Zeitlichkeit verwirklicht. Auf ihrem Kleide, das mit dem ungenähnten Gewand Christi identifiziert wird, sind die Bilder aller Geschöpfe zu schauen, die, in der wandellosen supralunaren Welt beheimatet, durch sie in die Wandelbarkeit der sublunaren eingehen. In solchen Alle-

gorien wird die antike Metaphysik auf dichterische Weise in die deutsche Sprache rezipiert; und es ist von größter Bedeutung, daß dies so und nicht nur im Medium der scholastischen Denksystematik sich ereignet. «Keine störende Abstraktion dämpft den dichterischen Impuls», und die Sprache ist dem Dichter «mehr als ein Instrument der Philosophie». Die Ganzheit solcher Sprachgebilde darf nicht zerstört werden, indem man sie entweder rein theologisch oder aber rein ästhetisch anzugehen versucht. Die allegorischen Motive Frauenlobs haben nicht nur «tieferen religiösen Grund», sondern auch «größeres poetisches Eigengewicht» als die, welche uns aus der volkstümlichen Predigt geläufig sind. Wer, etwa aus einer verengt-protestantischen Sicht der Mariologie heraus, die ganze Thematik ablehnte, verschloß sich sehr interessante geistesgeschichtliche Perspektiven. Seit selbst Goethe, besondere in «Hans Sachsens poetische Sendung» und im Faust II, die Allegorie wieder als hohe Dichtung gepflegt und seit insbesondere die Natur-Allegorese im Tiefurter Fragment ihre reinste Gestalt gefunden hat, sollte uns auch der Zugang zu Frauenlobs Dichtung nicht allzu schwierig sein.

Unsere Einsicht in die untergründigen Zusammenhänge bewußten künstlerischen «Schöpfungstums», dessen mittelalterliche Anfänge hier ebenfalls zur Sprache kommen, metaphysischen und theologischen Denkens und alten mythischen Schauens könnte durch die reichen Ergebnisse der Arbeit Krayers sehr gefördert werden. Zumeist berücksichtigt die For-

schung, die sich diesen Geistesgebieten, sie isolierend, zuwendet, diese Zusammenhänge zu wenig. Das Mytho-Problem unserer Zeit kann nicht ohne Berücksichtigung dieser Beziehungen geklärt werden. «Die alten Mythen des Ostens, assimiliert und weitergegeben von orphischem und gnostischem Schrifttum, treiben als latente Faktoren im Strom der literarischen Gesamttradition und werden ans Ufer gezogen, wenn sie mit neuen Ideen in Verbindung treten können». Krayer meint, die Sprache des Mythos sei nicht durchsichtig zu machen, indem man sie «entmythologisiert, sondern indem sie pneumatisiert und als Chiffre genommen wird». Eben indem dies im christlich-biblischen Sprachgebrauch geschehen sei, habe sie «eine neue Tiefendimension» erhalten. Frauenlobs Gleichsetzung der *Natura* mit der Gottesmutter ist ein wesentlicher Beitrag zu dieser Vertiefung des mythischen Erfahrens. «Der Schlußstein, der dem zwischen Gott und Welt gespannten Bogen seine Tragfähigkeit gibt, ist die Mittlergestalt Marias. Darin liegt der entscheidende Wesenzug von Frauenlobs christlichem Humanismus. — «Im Gegensatz zur nachlebenden und unverpflichtenden Dichtung, die ihn allseits umgab, fühlte er sich in die geistigen Spannungen seiner Zeit hineingerissen und aufgefordert, einen verpflichtenden Auftrag zu erfüllen». Die unüberhörbare Unruhe dieser inneren Verpflichtung gibt seinem Sprechen den «zwingenden Ton», an dem wir den echten Dichter erkennen.

Krayer hat in sehr dankenswer-

ter Weise unseren Blick dafür geschärft, daß wichtige Einsichten in das Wesen dichterischen Denkens von der genauesten Interpretation mittelalterlicher Dichtungen und insbesondere Frauenlobs zu erhoffen sind. Wir werden der neuen Textausgabe, die sich hoffentlich nun nicht mehr lange verzögert, mit großen Erwartungen entgegensehen dürfen.

H. MORCHEN

Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart 1958.

Fruchtbare Literaturwissenschaft gründet von jeher in dem Bewußtsein, daß saubere philologische Arbeit, die Eindeutiges feststellen kann, und geistige Erhellung, die Gültiges auszusprechen vermag, zutiefst aufeinander angewiesen sind, wenn sie sich als sinnvoll und verbindlich erweisen wollen. Dankbar nehmen wir deshalb ein Buch über Rilke entgegen, dem es - thematisch auf die *Sonette an Orpheus* begrenzt - um das philologische Befragen der Sprache, das Quellenmäßige und Motivgeschichtliche, das Kommentieren und Erläutern ebenso geht wie um ein umfassendes Verstehen von Rilkes geistiger Existenz. Auf dem Wege gewissenhafter Prüfung der Sachverhalte, in lückenloser Reihenfolge von Gedicht zu Gedicht vorwärtsdringend, weitet und schärft Mörchen den Blick für jenes Vermächtnis der Dichters, das als Summe seines Einsehens in den zunächst auch für den Dichter selbst im Schatten der *Elegien* stehenden *Sonetten* vorliegt und jetzt im Zenit seines Schaffens erscheint.

«Was er uns darin hinterläßt, erhebt nicht den Anspruch, den Sinn des Seins auf seinen endgültigen Begriff zu bringen. Der Ursprung der Dialektik dieses Seinsverstehens ist bei ihm unaufgeheilt geblieben» (417). - Aber: «Die Seinsermöglichung, von der die Sonette wissen, geschieht aus Macht des Wortes, des dichterischen 'Sagens'. Das Wort sagt das Seiende und inmitten des Seienden uns. Aber die Macht des 'Zauberspruchs' liegt in nichts anderem als im Eingewilligtsein in die Ohnmacht und Armut des bloßen Wortes» (318).

Das Buch gliedert sich in eine grundlegende Vorbesinnung (bis S. 47), in die 55 Abschnitte des Kommentars zu jedem Sonett (bis S. 418) und in die umfangreichen Anmerkungen, die außer den Belegen noch vielerlei Ausblicke bringen. - Was heißt es überhaupt, Dichtung zu deuten? Mit dieser in aller Schärfe gestellten Frage entwickelt sich die Vorbesinnung alsbald zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der einschlägigen Rilkeliteratur. Wie kann man mit dem Dichter im Einklang bleiben und ein «Auslegen» seines Werkes verantworten, wenn dieser selbst es abgelehnt hat, Abhandlungen darüber jemals zur Kenntnis zu nehmen? Bedeutet das Wagnis der «Erläuterung» nicht gerade den Verlust des innersten Kontaktes, um den es eigentlich geht? Ein so 'schwieriger' Gegenstand wie die *Sonette* wirft von sich aus die grundsätzliche Frage des Verhältnisses von 'Dichten' und 'Denken' auf. Rilke war, in gewissem Sinn, ein «schlechter Denker» (Bassermann), insofern jenes

Denken des schlüssigen Beweises, der Systematik und der gedanklich gesicherten Weltanschauung ihm zutiefst befremdlich sein mußte: eine begriffliche Entwertung der Lebenswirklichkeit. Aber in einem anderen Sinn zählt Rilke «zu den stärksten denkerischen Kräften unserer Zeit» (24). Dem Denken - als logisch-rationalem Element, das im Sprachleib mitlebt - wird von Mörchen wieder sein Heimrecht im Sagen des Dichters zuerkannt. Aber an diesem Denken läßt sich nicht durch begriffliche Abstraktion teilhaben, es bleibt eingeborgen in die dichterische Sprache «mythischer Figuren, für die dem heutigen Menschen freilich das Organ erst wieder verliehen werden muß» (27). Aus dem Dilemma, daß Auslegung ohne 'Begriffe' nicht möglich scheint, andererseits das Gedicht aber gerade dadurch in Gefahr gerät, im Eigentlichen übergangen zu werden, kommt man nur heraus, wenn man selbst in jenem ursprünglichen Sinn zum 'Denken' gelangt, also durch Teilhabe an der Weise mythischen Erfahrens, die unser Verstehen zum «Ergreifen» im «Ergreifensein» werden läßt.

In diesem tief bewahrten Willen inneren Gleichgerichtetseins und im Wissen darum, daß weder das 'logische' noch das 'ästhetische' Element an und für sich das Entscheidende der *Sonette* ist und daß sich in ihnen nicht Weltanschauung manifestiert, sondern Dichtung als Daseinsverantwortung darbietet, gewinnt Mörchen die innere Freiheit, unbekümmert den Dichter 'beim Wort' zu nehmen und sich, zur Schonung des Gedichts, «einer ja

nicht poetischen, meinetwegen trockenen und vor allem un-rilkeschen Ausdrucksweise» (45) zu befleißigen. Der kontinuierliche Aufbau der Interpretation führt zu der Erkenntnis, daß der innere Zusammenhang der *Sonette* für die Deutung des einzelnen eine entscheidende Rolle spielt. Sonett I, 19 (*Wandelt sich rasch auch die Welt*), das zu den vielzitierten Gedichten Rilkes gehört, konnte bisher, isoliert hingestellt, die These stützen, daß hier die verewigende Macht der Kunst, eben der orphische Gesang, als Überwinderin der Vergänglichkeit gepriesen sei, womit deutlich hervortrete, daß die *Sonette* überhaupt den «Mythos des Künstlers» dichteten. Mörchen bezeichnet diese von Holthusen und anderen vertretene Meinung als verhängnisvoll - würde ihr Wesen damit doch in die Richtung einer ästhetischen Überwindung der «Wandlung», d. h. der Fragwürdigkeit des Lebens, gedrängt. Für Rilke, der von der tief absichtlosen Natur des Kunst-Dings sprach, wäre jenes faustische «des Menschen Kraft, im Dichter offenbart» (V. 157) geradezu eine Banalität. Im Zusammenhang mit dem vorausgehenden *Maschinensonett* (I, 18) wird aber deutlich, daß die überstürzten Veränderungen des technischen Zeitalters eben nur eine Vortäuschung der wesentlichen «Wandlung» sind, nicht «Heimfall» in die Kraft des Anfangs, sondern «Fortschritt» von ihm hinweg. Der echte Wandlungsbegriff Rilkes steht mit dem 'Bleibenden' in wesenhafter Identitätsbeziehung. Es geht also gar nicht um die Kunst als 'Bewältigung des Seienden',

vielmehr ist sie hier im *Lied überm Land* «Antwort auf die Stimme des Seins, Raumschaffen für die ohne Zutun des Künstlers im Seienden begegnende Schönheit» (178). Mythos ist hier nicht Selbsterlösung des Künstler-Demiurgen - «Mythos, vom Göttlichen wissend, bekennt eine Gewissheit, unseres eigenen Seins» (175). - In dieser Richtung weisen auch die Erläuterungen zu dem wichtigen Sonett I, 3 (*Ein Gott vermags. Wie aber...*). Auch hier, besonders in den Überlegungen zu dem scheinbar eindeutigen, in Wirklichkeit tief problematischen *Gesang ist Dasein*, bringt Mörchen systematische Verhärtungen wieder in die Schweben existenziellen Lebensvollzugs zurück. Dem 'zwiespältigen' Wesen des Menschen wird nicht durch «Gesang» echtes Dasein geschenkt, vielmehr erfährt er gerade seinen 'Zwiespalt' im Begreifen, daß *Gesang Dasein wäre* (wenn es ihn gäbe). Dabei ist Dasein nicht philosophisch präzisierbarer (und keineswegs auf das pure Vorhandensein festzulegender) Terminus, sondern (meist und zunächst) ein von Rilke in sehr variabler Weise dichterisch getöntes Wortzeichen für alles, «was, zum Sein drängt» und (wesentlich orientiert an der menschlichen Existenz) «zu sein überkommen hat und ein Sein schuldig ist» (68). Der Kunst aber hat Rilke kein eigentliches Sein zugebilligt, weil sie es nicht vermag, sich selbst zu 'vergessen'. - «Wesentliches Sein ist also das Gegenteil von weltbewältigender Subjektivität» (72). «Wir sind nur, wenn wir nicht mehr sind. Nur dann haben wir teil am orphischen Ge-

sang» (73). - Was hier an die Stelle einer kurzschlüssigen Deutung des Orpheus-Mythos tritt, kommt aus der Einsicht in die sich in dichterischem Durchbruch bekundende Verantwortungsbereitschaft, die Rilkes Existenzbewußtsein kennzeichnet, ja man dürfte sich nicht scheuen, von einem ursprünglich christlichen Bewußtsein zu sprechen, wenn Rilke sich gerade in diesem Punkt nicht so schwer belastet hätte. Trotzdem wird Gardinis strenges Urteil von Mörchen nicht hingenommen (vgl. S. 41 f. und 426). Was er über Rilke und Christentum — und Rilkes Christentum — zu sagen hat, gehört zum Lesenswertesten des Buches. In der nicht einfach bloß befremdlichen, sondern zutiefst wesensmäßigen Paradoxie dieser Beziehung wird weder dem Verstehen noch dem Verurteilen entschieden das Wort geredet, sondern die vielleicht tragischste Wurzel von Rilkes Dichtertum schmerzlich begriffen, « weil er, dieser Verantwortlichere, nur eine weit ältere und zudem unsre ganze Zeit und uns selbst mitbelastende Schuld sozusagen repräsentativ übernimmt » (42).

Wir möchten den Widerhall, den das Buch auch anderweitig schon gefunden hat (Beda Allemann, Universität Zürich, *Neue Zürcher Zeitung* vom 27-11-1959, gibt der Hoffnung Ausdruck, daß das Buch 'Schule macht'), dahingehend erweitern, daß wir uns noch weitere Arbeiten aus der gleichen Feder wünschen.

R. KRAYER

Thomas Browne, *Religio Medici*, a cura di Vittoria Sanna, Annali

dell'Università di Cagliari, Parte I e II, Cagliari 1958.

Ricomparsi quasi furtivamente, a intervalli, nel corso di due secoli, i manoscritti della *Religio Medici* sono stati finora utilizzati solo due volte ai fini di un'edizione critica dell'opera: la prima nell'Ottocento, da parte del pioniere degli studi browniani, Simon Wilkin, e la seconda nel 1953, da uno studioso francese, J. J. Denonain. Allestire un'edizione critica di quest'opera è poi compito delicato e impegnativo per le circostanze veramente particolari in cui avvenne la pubblicazione del saggio. Si tratta invero di una storia singolare sia perché manca di un manoscritto olografo dell'autore, sia perché esistono otto manoscritti diversi, scoperti via via, quando la prima edizione critica a cura del Wilkin aprì, nel 1835, il discorso sulla critica dei quattro manoscritti di cui egli, allora, era a conoscenza e in cui riscontrò caratteristiche, espressioni, particolarità ortografiche e in più una suddivisione della materia che variano da un manoscritto all'altro. Ci furono, è ben vero, due edizioni dell'opera nel 1642, il cui disconoscimento da parte dell'autore diede vita a un'incresciosa polemica con Sir Kenelme Digby, il quale, dopo un'affrettata lettura del libro, fece pubblicare, nel 1643, una ancora più affrettata stroncatura, nonostante le insistenti preghiere del Browne, il quale, avuto sentore delle intenzioni del Digby, lo invitò, ma invano, a soprassedere finché non fosse pubblicata l'edizione da lui corredata e autorizzata e che fu poi realmente pubblicata nel 1643.

L'esame dei manoscritti della *Re-*

ligio Medici, a cui, con encomiabile zelo, si è dedicata Vittoria Sanna, incaricata di lingua inglese nella facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari, ha permesso di stabilire quanto il raggruppamento dei manoscritti precedentemente fatto dal Denonain sia illogico, e di procedere a una suddivisione dei testi utili in due gruppi, suddivisione più confacente alle caratteristiche che hanno in comune. Diciamo subito che l'impresa cui la Sanna si è accinta era tanto necessaria quanto difficile. La necessità appare evidente a chi conosca le edizioni precedenti e tenga presente quanto il metodo scientifico della critica testuale prevalga dovunque sul vecchio sistema dell'arte interpretativa. Non vedo infatti come si sarebbe potuto affrontare l'esame critico di testi complessi come quelli offerti dai manoscritti e dalle edizioni del Seicento senza muovere da uno studio attento dei molti problemi che la ricerca da Wilkin in poi, e il successivo ritrovamento di alcuni manoscritti hanno sollevato.

È stato innanzitutto necessario stabilire, sia pure in modo approssimativo, la data in cui le diverse stesure della *Religio Medici* videro la luce. L'indagine, finora trascurata dai critici, permette di far risalire la data della composizione dei primi manoscritti (indicati con le lettere PL) al 1635 o 1637; la seconda, cui appartengono JNRO, al 1638 e 1640; la terza, HW, al 1640 1641; e la quarta, infine (revisione e ampliamento della terza), al 1643, come lo stesso Browne ci dice. Il lavoro di stesura sarebbe quindi durato otto anni! Dall'esame delle due edizioni abusive del 1642 e della edizione autorizzata del 1643 ri-

sulta poi che esse furono stampate con gli stessi caratteri di cui Andrew Cooke, editore delle edizioni abusive, si servì l'anno dopo per la edizione che il Browne stesso gli affidò. Questa è divisa in 75 sezioni e in due parti di cui la prima e la seconda sono dedicate rispettivamente alla Fede e alla Carità, mentre la Speranza è elemento comune a entrambe. Gli errori dottrinali e le eresie (la Sanna non dice quali), che troviamo frequenti nei testi del 1642, sono stati eliminati dall'edizione autorizzata. La possibilità di giungere a una spiegazione soddisfacente delle ragioni che indussero il Browne a disinteressarsi completamente della sua opera (egli non dovette neanche avere l'opportunità di correggerne le bozze e di controllare l'esatta disposizione delle note apposte al testo), è stata offerta dall'indagine storica, che la Sanna ha affiancato a quella filologica, mentre il Wilkin e il Denonain avevano basato le loro ricerche sulla sola indagine filologica. I moderni metodi di ricerca, le recenti scoperte degli specialisti, i suggerimenti offerti dal Bowers nella sua importante opera *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*, hanno dato alla Sanna la convinzione che il testo del 1643 sia « unreliable », in quanto in esso si ripresentano numerosi gli errori delle edizioni non autorizzate dell'anno precedente, e appaiono corretti solo a metà molti altri errori. D'accordo tuttavia con il Denonain, la Sanna riconosce la parziale, diretta derivazione della edizione autorizzata da quella abusiva, di cui il tipografo dovette fare continuamente uso, ma per le sezioni aggiunte *ex-novo* e per i lun-

ghi passi con cui vengono ampliate molte di esse, egli dovette usare un manoscritto olografo. È in questo duplice procedimento seguito dal proto che è da ricercarsi la ragione per cui tanti brani sono resi con relativa esattezza. Nell'edizione critica la Sanna ha perciò preso come base l'edizione autorizzata del 1643, a cui ha apportato delle modifiche quando trovava incoraggiamento nella documentazione offerta dai manoscritti, e ha inserito quei passi e quelle note a margine che ne furono lasciati fuori. Ogni correzione apportata, anche la più evidente, è stata sempre indicata in nota. L'ortografia e la punteggiatura sono quelle dell'edizione autorizzata, e le note a margine, riconosciute autentiche, sono state disposte al loro giusto posto. L'impresa è stata quindi irta di difficoltà, cosparsa di dubbi e di incertezze, ma è stata coronata da risultati particolarmente felici, che ci permettono di avere sotto mano un testo il più vicino possibile a quello che doveva essere il manoscritto olografo del Browne, che secondo la Sanna dovette pur esistere.

Armonizzare nella stessa opera l'austero rigore della esposizione scientifica con un'appassionata esposizione dei fatti biografici e la brillante analisi della cultura del tempo, è impresa non facile, ma la Sanna vi è riuscita mettendo in rilievo, nella II parte, il fascino del libro del Browne, il suo travaglio spirituale, il risultato entusiasmante dello studio delle fonti. La *Religio Medici* ebbe molto successo, sia perché l'autore non si astenne dall'affiancare a problemi di carattere eterno e universale molte disquisizioni e commenti che potreb-

bero sembrare in stridente contrasto con il tono elevato dell'insieme, sia perché vivissimo dovette essere a quel tempo l'interesse suscitato dalla trattazione sulle streghe, dalle considerazioni sull'astrologia e dalle confutazioni di certe interpretazioni sulla Bibbia. Dalle pagine del libro, che pure è essenzialmente volto alla contemplazione della vita spirituale, emergono anche, qua e là, astute figure di mendicanti e di medici disonesti, processioni di frati e teorie di pellegrini, paurose masse di Ebrei, di Maomettani e di puritani fanatici. Ma l'intimo segreto del fascino che il libro dovette esercitare sui contemporanei è da ricercarsi nel carattere introspettivo di confessione intima e spontanea dell'opera, nella sua sottile malinconia, nel sapore mistico di alcuni passi, nell'eccezionale bellezza dell'espressione verbale, nella musicalità del periodo, nel vigore delle parole. Il Browne condivide, in quell'epoca, così piena di incertezze, l'eccezionale sensibilità dei poeti metafisici. I temi della morte e della resurrezione sono i temi fondamentali dell'opera. Andando ancora oltre, vediamo che la Sanna, almeno per analogia nel sentire, nel vigore e nell'immediatezza che distinguono l'inizio di tante sezioni della *Religio Medici*, accosta questo libro alle opere di John Donne (pubblicate tra il 1633 e il 1635), il cui stile e le cui meditazioni non dovrebbero aver lasciato indifferente il Browne. Il suo libro non rivela, è vero, i toni drammatici del tormento spirituale del Donne perché la *Religio Medici* si mantiene entro i limiti dell'indirizzo protestante ed è caratterizzata dalla deliberata esclusione di ogni e qualsiasi

partecipazione dei sensi alla meditazione sulla morte, sul peccato e sull'al di là; eppure, nella seconda parte, s'insinua quella vena di malinconia e di pessimismo di cui s'è parlato. Vi si affaccia, forse inconsapevole, l'adesione alla teoria della predestinazione, e la simpatia per l'atteggiamento dei platonici di Cambridge. L'influsso dell'opera di Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, è invece accertato e palese, ed è sorprendente come ciò sia passato inosservato agli studiosi dei Seicento e ai dotti commentatori e critici dell'Ottocento. Non meno di 33 sezioni della *Religio Medici*, come dimostra la Sanna, sono, infatti, in maggiore o minore misura, intimamente legate all'*Anatomy of Melancholy*. Questa scoperta rappresenta uno dei più notevoli contributi agli studi browniani.

Non possiamo omettere di rilevare infine l'esattezza e la fluidità della traduzione, che riecheggia il ritmo dell'originale, di lodare l'utilità del commento, ampio, dotto, preciso, l'accurata disposizione della materia e la chiarezza della scrittura, pregi che pure contribuiscono a collocare il lavoro della Sanna fra i più meritevoli prodotti ultimamente dall'anglistica italiana.

E. SCHULTE

Drammi Pre-shakespeariani, a cura di Benvenuto Cellini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1958.

Edito dalle Edizioni Scientifiche Italiane, nella bella collana di letterature straniere, sezione inglese, diretta da Elio Chinol, questo pregevole volume, allestito da Benve-

nuto Cellini, riunisce alcune delle opere più rappresentative del teatro inglese anteriore a Shakespeare e cioè il mistero *Christ's Ascension*, *Everyman*, *The Spanish Tragedy* di Thomas Kyd, *Tamburlaine*, parte I, di C. Marlowe, la commedia *James IV* di Robert Greene, *The Old Wife's Tale* di George Peele e infine *Mr. Attowell's Jig*, una minuscola opera-ballo di carattere farsesco. Ciascun dramma è preceduto da una breve critica testuale. L'ortografia dei testi originali di cui s'è servito l'autore dell'antologia è stata regolarizzata più che emendata, e sono state sciolte le abbreviazioni.

Sin dalle prime pagine dell'ampia e dotta introduzione, il Cellini ci riporta nel vivo delle sacre rappresentazioni, dopo aver fatto una netta distinzione tra dramma classico, che fu un teatro raccontato, escludente dalla scena qualunque azione, e il dramma cristiano in cui la scena fu multipla, l'azione complessa e sviluppata in estensione. Le sacre rappresentazioni inglesi — afferma il Cellini — non sono in complesso vere e proprie opere letterarie e anche come teatro non rappresentano che un ingenuo tentativo di dialogare, più che drammatizzare, il racconto biblico e le leggende cristiane, ma hanno il merito « di aver creato l'*humus* necessario in cui ha potuto affondare le radici il teatro elisabettiano ». Vi erano cicli stazionari, come quelli di Londra e di Chelmsford — il ciclo di Cornovaglia era addirittura rappresentato in piccoli anfiteatri circolari, detti *rounds*, scavati nella terra, che testimoniano il perdurare della tradizione romana tra i celti del Galles — e i grandi cicli pro-

cessionali. I miracoli (rappresentazioni di argomento agiografico), già esistenti sul continente, comparvero in Inghilterra poco dopo la conquista normanna, ma non si svilupparono che molto più tardi, ostacolati all'inizio dall'affermarsi dei cicli e soppressi poi dalla intransigenza della riforma protestante. Non deve quindi destar meraviglia il fatto che, sebbene si abbia notizia di miracoli dati in varie località, due soli testi ci siano pervenuti, una *Life of St. Meriasek*, nel dialetto della Cornovaglia, e *The Play of the Sacrament*, l'unico miracolo in lingua inglese sopravvissuto alla distruzione generale. Anello di congiunzione tra le sacre rappresentazioni e le moralità è il *Paternoster Play*. La più antica moralità è una meditazione sulla ineluttabilità della morte, cui è stato dato il titolo *Pride of Life*. Tra le moralità, oltre, beninteso, quella che va sotto il nome di *Everyman*, hanno particolare rilievo *Nature* (1486-1500), in quanto contiene il primo brano di prosa che si trovi nei drammi inglesi, e la *Magnificence* di John Skelton, che è la prima moralità di carattere politico.

Fiörirono poi gli interludi e i *masks*, miranti esclusivamente a divertire. L'interludio, dice il Cellini, non è un intermezzo umoristico, bensì un intermezzo drammatico recitato negli intervalli dei lunghi banchetti o durante speciali festeggiamenti, come può constatare chi voglia affrontare la lettura del *Fulgence and Lucrece* (1497) di Henry Medwall. Essi sembrano strettamente legati all'arte dei giullari e rappresentano lo sviluppo e il coronamento della vecchia tradizione dei mimi conviviali di cui la *Cena*

Cypriani e l'*Interludium de Clerico et Puella* costituiscono due rari esemplari sopravvissuti. Dall'interludio si passò alla farsa e da questa alla commedia. La prima commedia inglese *Gammer Gurton's Needle* (che dovette essere scritta prima del 1546, come dimostra il Cellini a p. 16 basandosi sui vv. 9-10 del prologo e sul v. 236 dell'Atto V, sc.ii) e *Ralph Roister Doister* presentano, anche se in forma diversa, il connubio tra la farsa indigena e la commedia latina, che cominciò a essere largamente conosciuta in Inghilterra fin dal 1520, quando Enrico VIII fece rappresentare a corte una commedia di Plauto. *Damon and Pithias* segna l'inizio di quel particolare tipo di commedia romanzesca, che accentua la sua drammaticità introducendo elementi tragici e che tanta fortuna avrà nell'ultimo ventennio del Cinquecento. Con Lyly, poi, si ha un netto passaggio dalla commedia di carattere didascalico alla commedia aulica. I suoi contemporanei, Greene e Peele, portarono la commedia a un elevato grado di perfezione tecnica. Greene fece vivere sulla scena personaggi femminili che rimangono figure indimenticabili per la loro bontà e mitezza, come la Dorothea di *James IV*, mentre Peele inquadrò *The Old Wife's Tale* in una cornice fantasiosa e poetica.

Il Cellini, sulla base di un'informazione vasta e documentata, istituisce quindi un raffronto puntuale tra le prime tragedie inglesi costruite in estensione, che presentano cioè l'azione sulla scena (*Appius and Virginia*, forse composta tra il 1558 e il 1561, *Horestes* e *Cambyses*, che pur derivando gli argomenti dal mito e dalla storia antica, ignorano

completamente le regole classiche della *Poetica* di Aristotile come pure il *Discorso sulle commedie e sulle tragedie* di Giraldo Cinzio) e le tragedie classicheggianti *Gorboduc*, *Giocasta*, *Gismonda of Salerne* e *The Misfortune of Arthur*, che appartengono al teatro raccontato, in quanto, in omaggio alle regole classiche, ogni azione è completamente bandita dalla scena e narrata dal Nunzio o da uno dei personaggi. Vi è introdotto il coro, che commenta gli eventi. Solo con Thomas Kyd, dice il Cellini, le regole classiche e le tradizioni del dramma popolare giungono finalmente a un compromesso che rimarrà acquisito e immutabile in tutto il teatro elisabettiano. Questo compromesso, o «contaminazione» che dir si voglia, si fonda su di un nuovo concetto dell'unità drammatica, «l'unità del molteplice, un'unità di carattere sostanziale che si realizza nell'unità di interesse e sostituisce le tre unità pseudo-aristoteliche di carattere puramente formale». Nella *Spanish Tragedy*, con un'intuizione veramente geniale, di cui la critica non gli ha fin qui riconosciuto il merito, il Kyd fece narrare l'antefatto e presentò sulla scena solo il delitto e la vendetta, dando così origine all'unico tipo strutturalmente nuovo di tragedia realizzata dal teatro elisabettiano. Né questo è l'unico merito dell'opera del Kyd, perché essa non soltanto mette in voga quel tipo di tragedia esotica tanto cara a Shakespeare, ma dà inizio alla tragedia della vendetta, in cui il delitto da vendicare è preparato nella prima parte e vendicato nella scena finale. Questa divisione spiega an-

che la trama del *Julius Caesar* e del *Macbeth*.

Il saggio del Cellini, ricco di spunti critici originali, è preziosa fonte di informazione su tanti altri drammi del teatro pre-shakespeareano. Può dispiacere che l'autore non abbia fatto un'analisi più approfondita dell'influsso della poesia di Seneca su Marlowe, ma forse la tesi del suo lavoro, enunciata nella prefazione, non permetteva un ampliamento in questo senso. In ogni modo, il Cellini ha illustrato assai bene i due filoni principali che hanno dato vita al teatro elisabettiano, e il suo saggio è un sicuro contributo alla conoscenza del teatro inglese in Italia. Non è infine da tacere la chiarezza della scrittura del Cellini, che rende il suo saggio accessibile anche ai non iniziati.

E. SCHULTE

Charles Ryskamp, *William Cowper of the Inner Temple, Esquire*. Cambridge University Press, 1959.

La fama del Cowper (1731-1800) è basata sulle poesie e sulle lettere della seconda metà della sua vita. Pensiamo allora a lui come a un recluso, a un pio convertito evangelico dell'epoca preromantica, in cui al risveglio dell'immaginazione si unisce un risveglio del sentimento religioso, compendiato in due movimenti, l'evangelico e il metodista (iniziato da John Wesley); vive tranquillamente a Huntingdon, a Weston Underwood, o a Olney, l'eremo dove si ritira come in un «perpetuo convalescenziario», come il Pope nel delizioso rifugio di

Twickenham. Per il Pope v'è la mania di collezionista di minerali e di giardiniere, per il Cowper v'è un baratro di terrore e di dannazione, conseguenza della fosca dottrina calvinista che ne mina sempre più la vacillante ragione. Ma il Cowper sembra quasi influenzato dal Pope nella scelta dei passatempi che possano distrarlo: si dedica allora al giardinaggio, all'allevamento degli animali domestici, ai piccoli lavori d'artigiano e di pittore dilettante, quando la poesia — il suo grande « espediente terapeutico » — ogni tanto deve necessariamente esser messa da parte. Ed è confortato e sostenuto da Mrs. Unwin, dietro il cui suggerimento scrive otto satire sui vizi e le debolezze dei tempi (*Table Talk, The Progress of Error, Truth, Expostulation, Hope, Charity, Conversation, Retirement*, 1782); ma piuttosto raramente è libero dal timore di un ritorno dell'insania, che nel 1763 lo fece ritirare per sempre dal mondo degli affari, dedicando da allora quasi tutto il suo tempo alla poesia (*John Gilpin*, 1782, un piacevole scherzo; *The Task*, ovvero *The Sofa*, 1784, un lungo poema in versi sciolti basato sull'ambiente domestico e la meditazione lirica, non senza una tinta d'umorismo, nato da un pretesto tipicamente settecentesco: lady Austen aveva proposto al Cowper come tema di un poema il sofà della sua stanza, donde le prime battute eroicomiche sull'evoluzione storica dei sedili; *The Castaway*, 1799, l'ultima sua composizione in versi, scritta poco prima della morte, quasi presagio di quella follia che lo minacciò per tutta la vita, inducendolo persino a tentare il suicidio) e alla con-

templazione della Natura, in cui vede la sua risanatrice, donde il suo inno di gratitudine, il cui credo si compendia in un verso di *The Task*: « God made the country, and man made the town », che sarà sviluppato dal Wordsworth.

L'opera del Ryskamp è un resoconto autorevole, ampiamente documentato, dei primi anni del Cowper: della sua fanciullezza al « rectory » a Berkampsted, dei suoi giorni di scuola a Westminster e della sua vita al Middle e all'Inner Temple da studente piuttosto saltuario e da professionista della legge — una fanciullezza e una gioventù trascorse in un'atmosfera idilliaca che non fa affatto prevedere l'incombente follia. Le notizie il Ryskamp le ha raccolte da parenti, amici e soci del Cowper, senza mai abbandonarsi a indizi vaghi o a mere supposizioni; la seconda parte del libro è dedicata a lettere, saggi e versi del Cowper dapprima mai riuniti. Pertanto, è uno studio indispensabile per gli studiosi seri del Cowper, i quali invero sono pochi, in confronto ai suoi lettori casuali, che gustano le sue piacevoli lettere e le sue belle poesie, affascinati dalla sua delicata produzione. E infatti le sue lettere in prosa sono « deliziose »: riflettono una anima semplice, piena d'umanità e gentilezza; per di più, la sua corrispondenza privata è ricca di figure e di avvenimenti: il Cowper è un osservatore attentissimo, tanto da costituire una gemma nel genere della descrizione minuta dei particolari, in una prosa levigata e tersa come poche altre del XVIII secolo. Nella poesia, poi, è il meglio del Cowper (si pensi, ad esempio, alla

prima parte di *The Task*, a *The Diverting History of John Gilpin*, a *The Poplar Field*, a *On a Spaniel called Beau*, a *Beau's Reply* o al sonetto *To Mary Unwin*, tanto per citare i brani che si trovano in ogni silloge della letteratura inglese).

Prima della sua disfatta mentale Cowper è un ottimista e un giovane normale. Ha una quantità di amici, appartiene al Nonsense Club, come ogni universitario inglese che accoppia lo studio al divertimento, e scrive per esso; gli piacciono gli abiti buoni e i piaceri della vita; ma è sempre di gusti molto semplici, e fa affidamento sugli amici quando il suo bilancio non gli permette di far fronte ai bisogni.

Il titolo del libro del Ryskamp deriva dalla solita descrizione che il Cowper fa di se stesso sui frontespizi. Si sottoscrive « Of the Inner Temple », dando importanza al breve periodo di vita in comune con uomini di mondo o « Esquire », perché è sempre molto consapevole di appartenere a una buona famiglia. V'è una lettera piuttosto patetica alla cugina Maria Cowper, in cui ammette di aver inviato William Unwin a farle visita al Parco, a Hertingfordbury, in parte perché « when he hears me called that Fellow Cowper, which has happened heretofore, he may be able upon unquestionable Evidence to assert my Gentlemanhood and relieve me from the Weight of that opprobrious Appellation ». Il suo animo dolce lo incita a biasimare amaramente se stesso che il suo « Cuore vile e fallace » debba albergare tali considerazioni: « In good Truth it was abominable Pride of Heart, Indignation and

Vanity, and deserves no better Name ».

Come si vede, v'è poco del Cowper evangelico; ma è interessante e indispensabile per gli studiosi di Cowper avere un quadro dettagliato dei suoi primi anni, del giovane Cowper dell'Inner Temple: un Cowper affatto diverso da quello della triste vecchiaia, un Cowper che, come tutti i giovani, gode dei passatempi e della buona compagnia.

M. PUCCINI

C. P. Brand, *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge, at the University Press, 1957.

È uno studio meritevole sull'influsso della vita, dell'arte, della letteratura, del paesaggio e della cultura italiana sulla generazione romantica inglese; tratta, cioè, degli anni culminanti della moda italianizzata, racchiusi fra il 1815 e il 1830. (L'A. dice che essa declinò nel 1840 e scomparve verso il 1850). L'impostazione storica non è arbitraria perché il Brand limita la sua considerazione alla *moda* italianizzata; solo che la parabola dell'ascesa, del culmine e del declino dell'influsso italiano ci lascia alquanto sorpresi se si pensa che Gibbon precedette questo periodo, mentre i Brownings e i preraffaelliti lo seguirono.

Le fonti principali discusse in ogni sezione sono elencate nelle appendici; la bibliografia e le note che riportano le fonti secondarie non sono complete, ma ben selezionate. Per la stesura del libro il

Brand si è valso di rilevanti opere tedesche, italiane e inglesi, seguendo anche delle dissertazioni inedite. I fatti riportati sono abbondanti, precisi e accurati; possiamo sapere quanti Inglesi erano all'estero in determinati periodi (pp. 9, 35), quali erano le somme pagate agli insegnanti italiani in Inghilterra per lezioni nella lingua natia (p. 36); sono tutti dettagli interessanti e vividi; ma nel complesso il libro non è sovraccarico di minuzie, come si potrebbe credere, non mancando certo in esso la discussione di importanti argomenti di influsso letterario e d'incrocio culturale.

Le opere consultate, però, non sono state ben scelte. Per le notizie panoramiche il Brand si è basato su opere secondarie, che naturalmente sono insufficienti su aspetti importanti. Il libro di Roderick Marshall sull'Inghilterra e l'Italia del XVIII secolo (1934) è completo, ma l'incontro neoclassico con la cultura italiana non v'è accuratamente descritto; e così, Manwaring e Hussey sul pittoresco non descrivono bene i rapporti della letteratura con le arti grafiche. Si sarebbe dovuto consultare Henry V. S. Ogden e Margaret Ogden, il cui *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century* (1955) è un correttivo a molti clichés eruditi sul paesaggio romantico; la sezione sull'arte romantica avrebbe dovuto essere migliorata, consultando l'ottimo libro di Stephen A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles* (1943), per l'influenza della scultura sulla poesia romantica. La discussione del Piranesi è troppo breve: vi si sarebbe dovuto unire il bellissimo articolo di Jor-

gen Anderson sulle *Carceri* e sulla «fiction» inglese nella *English Miscellany* (vol. III) di Mario Praz.

Obiezioni minori debbono sollevarsi a due argomenti di maggiore importanza: 1) il Brand non ha distinto il convenzionale dal romanzo per mancanza di sufficiente prospettiva; 2) per la mancanza di rigorosa analisi il libro (altrimenti ammirevole) diventa un resoconto di fatti. Inoltre, la penetrazione critica e filosofica è occasionale; notevolmente nella discussione del Bruno.

Con un'intima conoscenza delle prime mode italianizzate l'A. avrebbe dovuto separare il nuovo e l'eccitante nell'esperienza romantica dell'Italia; avrebbe dovuto sapere che la risposta di Samuel Rogers alla Venere de' Medici (p. 19) fu del tutto convenzionale, e pertanto non degna di citazione; che le reazioni al Cattolicesimo romano (p. 21) si erano avute anche nel XVII e XVIII secolo; che l'esperienza dei romantici con la lingua italiana risale al tempo di Florio e della Restaurazione; che la reputazione dell'autore della *Gerusalemme Liberata* non era stata macchiata da «le clinquant du Tasso» di Voltaire (p. 89), ma dal Boileau, che il Voltaire cita, e da due precedenti generazioni di critici neoclassici; che il gusto per Raffaello, Michelangelo, Tiziano, i Carracci e Guido Reni non era più una continuazione del gusto accademico francese che aveva dominato in Inghilterra per oltre un secolo.

Le deficienze nell'analisi sono maggiori. Ogni sezione (le belle arti, la letteratura, ecc.) è divisa per genere. Così nella letteratura, in

discussioni separate, il Brand tratta della poesia narrativa romantica italiana, delle novelle e del dramma. Le sezioni su autori singoli (Boccaccio, Shelley, Byron, Rossini) sono ottime; lo stesso non può dirsi per le categorie generiche. Quella sui «romances» è debole come insieme, perché contiene due aspetti diversi che non possono essere accostati: il «romance» romantico-misterioso e quello spiritosamente satirico. Il paragone di Shelley e Dante non è esatto: l'analisi del Brand, che fa assegnamento sul comune legame del Platonismo, ignora la profonda differenza fra il Fiorentino orientato secondo l'ordine gerarchico e il sognatore e riformatore romantico. Inoltre, l'inferno di Keats è di gran lunga diverso dal sentimento e dall'orrore di Dante. Keats si aggira in un'atmosfera turbinosa, «with a beautiful figure to whose lips mine were joined as it seemed for an age» (p. 68): ma i venti infernali di Keats sono solo zèffiri amorosi.

Il Brand non ha raggiunto pienamente il suo obiettivo principale — dimostrare che l'influsso della cultura italiana sulla letteratura e l'arte romantica fu più profondo di quanto non fosse stato fatto dai critici precedenti. Se ciò è indubbiamente vero, non è stato dimostrato. Non è sufficiente dire, anche sulla scorta di documenti, che il Wordsworth lesse e tradusse poesie italiane, che il Byron imparò alcune cose dagli Italiani, che lo Scott e il Southey ammisero di essere fortemente impressionati dall'Ariosto e dal Tasso, che la critica del Coleridge divenne più penetrante per la conoscenza della

pittura da lui acquisita a Roma e a Pisa. Sono affermazioni: ma come facciamo a sapere che ciò che essi dissero era vero? Per la frequente carenza di dimostrazioni, la pur vasta erudizione del Brand non ci ha abbastanza avvicinati all'argomento.

M. PUCCINI

G. Brandell, *Svensk Litteratur 1900-1950. Realism och symbolism*, Stockholm 1958.

Appare con sempre maggiore evidenza che chi considera Gunnar Brandell come uno dei critici svedesi più indipendenti e autorevoli finirà per avere ragione. Il suo volume *Svensk litteratur 1900-1950. Realism och symbolism* è un'opera che farà molto parlare di sé in Svezia.

Brandell ci ha dato già prima delle prove di quelle risorse che oggi esplica in grande stile: la prospettiva internazionale, la misura del giudizio e, soprattutto, la penetrazione psicologica e l'intima conoscenza delle correnti fondamentali della psicologia letteraria che ha dimostrato nella sua tesi sullo Strindberg della crisi di *Inferno*.

Il libro di Brandell sulla letteratura svedese del Novecento è improntato a queste sue risorse critiche. Il suo orientamento francese gli permette di fare dei paragoni convincenti fra le opere di prosa dello Siwertz e una raccolta di liriche di Jules Romains, che era d'attualità nel momento, ci addita il rapporto fra *En döds memoarer* di Hjalmar Bergman e i *Mémoires d'outre tombe* dello Chateaubriand, sottolinea gli insegnamenti che

Sven Lidman, da giovane poeta, raccolse dai parnassiani da Baudelaire a Hérédia e, finalmente, ci mostra la parentela fra le intenzioni del Mallarmé e la lirica del Lindegren.

La sua penetrazione psicologica la vediamo all'opera quando ci fa osservare i precoci contatti di Ode Balten verso il 1910 con la *Traumdeutung* di Freud o quando giudica il tema dell'assassinio nel *Doktor Glas* come una « stranezza psicologica » che non è spiegabile se non come un fatto simbolico che, in verità, non è commesso dallo stanco protagonista del romanzo ma dallo stesso autore, Hjalmar Söderberg, che in fin dei conti aveva un carattere profondamente passionale.

Tutto ciò non è una scoperta personale di Brandell, ma con la sua particolare sensibilità egli mette in mostra quei fatti che le indagini della psicologia letteraria sono riuscite a scoprire. Una idea tutta sua, invece, ci presenta Brandell, gran lettore del Kierkegaard, quando applica la dottrina dei vari stadi del maestro danese in forma rinnovata al « salto » dello Ekelund da uno stadio « critico » a uno stadio « profetico ».

Gunnar Brandell non è un impressionista, come tanti altri critici svedesi, le sue valutazioni non sono casuali ma sono fondate su di una vera concezione critica presentata con un metodo critico.

Si riscontra almeno una deficienza vera e propria nella storia letteraria di Brandell. In un caso particolare non ha osato dipartirsi dalle idee convenzionali. Malgrado che egli consideri come il migliore libro di Elin Wägner il suo studio su Selma Lagerlöf, non si è pe-

ritato di fare un vero spoglio della prosa saggistica. In avvenire potrà sembrare cosa assurda di avere, in un'opera che porta il titolo *La Letteratura svedese 1900-1950*, dedicato appena una misera mezza pagina a critici come Bök o Landquist, mentre a un autore di romanzi come Folke Fridell, per esempio, si concede una pagina dopo l'altra. Sono queste convenzioni sopravvivenze del casellario dommatico fisso di una volta, mature, oggi, per essere liquidate, se non altro per il fatto che la vecchia definizione di cosa sia l'arte del romanzo è andata in sfacelo già da tempo.

Brandell, per il resto, non manca di coraggio. Trova che lo *Snörmkare Lekholm* del Hellström è un buon romanzo: « Nella rimanente sua opera molte cose, forse, non reggeranno al tempo ». Dedica due righe a Marisa Stiernstedt — che viene chiamata scrittrice amena — mentre al suo collega di mestiere, Frank Heller, non concede che una riga.

Il procedimento è discutibile, ma d'importanza maggiore è che Brandell concede a Walter Ljungquist un posto tutto diverso da quello che gli aveva dato Eirik Hj. Linder (la storia della letteratura svedese moderna di Linder, contrariamente a quella di Brandell, in linea di massima non include gli scrittori del 1940). È da notarsi inoltre che Brandell, come anche Linder nell'edizione più recente del suo *Fyra decennier*, ha avuto l'ardimento di dare un'idea giusta di Sven Stolpe. Per molto tempo non era considerato opportuno trattare con rispetto i romanzi più significativi di questo scrittore, mentre Brandell ora, in-

vece, ci dice che essi pongono in discussione « gravi questioni con un'intensità che non ha pari nella letteratura svedese »¹.

Brandell non è molto consono all'opera lirica di Österling a introdurre il Joyce!²

Verso i poeti e gli scrittori del 1940 Brandell si dimostra più severo nella scelta che nel modo di trattarli. Non parla, fra i poeti, che di Lindegren, Alfons, Vennberg, Aspenström e Thoursie. Se i suoi giudizi critici in questo campo non reggeranno ciò dipende, probabilmente, dalla sua insofferenza « delle cose oscuramente dette »: in linea di massima non gli piace ciò che si raggiunge « a scapito della limpidezza lirica ». È scetticamente disposto anche verso la « Zeitdichtung » nel senso più ristretto per cui condanna anche scrittori delle generazioni più anziane come il Siwertz; p. es.: « ...il successo immediato dei suoi libri, dovuto al loro senso d'attualità, a lungo andare gli ha nuociuto: sono invecchiati rapidamente ».

La storia della letteratura di Brandell è meno completa di quella di Linder, ma va più avanti nel tempo ed è, in conclusione e nel modo già accennato, più originale e più spregiudicata anche se più problematica.

B. CHRISTOFFERSON

¹ Il volume *Fyra decennier av nittonhundratalet* di Erik Hj. Linder, opera che oggi fa testo, assieme al recente libro di Brandell, è la conclusione, dedicata alla letteratura del Novecento, della nota storia della letteratura svedese di Schück-Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*. Sven Stolpe, critico assai noto e scrittore molto polemico, ha avuto detrattori anche per la sua conversione a un cattolicesimo militante. Per comprendere bene diverse osservazioni dell'autore dell'articolo è da notarsi che in Svezia, nella critica letteraria e nella

storia della letteratura, è invalsa l'abitudine di raggruppare, a scopo sistematico, poeti e scrittori, sin dal 1880, per decenni: si ha, così, il decennio del 1910, « 10-talet », del '20, « 20-talet », del '40, « 40-talet ».

² Anders Österling, poeta lirico di primo ordine, autorevole critico e presentatore di letterature straniere, particolarmente l'italiana, è Segretario perpetuo de la « Svenska Akademien », la Accademia di Svezia, il massimo consesso letterario svedese che sceglie e distribuisce i Premi Nobel per la letteratura.

Nota del traduttore

G. Oreglia, *Poesia Svedese*, Casa editrice Italice, Stockholm - Roma 1959.

La lingua svedese si presta assai meglio alla traduzione in italiano di quanto comunemente si creda. Ne fanno fede diverse traduzioni già classiche, come quella di Emilio Teza del bel poema idillico « Hanna » del Runeberg, oltre a parecchie versioni moderne di opere di Strindberg ed altri. Dal punto di vista svedese è importante notare che, grazie a un interessamento sempre crescente di pubblico e anche di editori, il lettore italiano dispone oggi di una scelta non indifferente di opere della letteratura svedese, benché molte traduzioni siano sparse in edizioni poco note, fuori commercio o introvabili in libreria. Di Strindberg, p. e., si possono leggere in italiano tutte le opere più importanti.

Lo svedese, per una certa sua durezza metallica e sintetica che spesso comprime più sensi in uno stesso vocabolo — anche se, altrettanto spesso, si accompagna poi a sfumature liriche assai sottili — non si adatta sempre all'italiano, ricco di flessioni e di un carattere musicale, sì, ma netto e quasi razionale. Sono di traduzione parti-

colarmente difficile quei temi che nella storia e nella critica letteraria svedese vengono definiti *naturlyrik* o *centrallyrik* (lirica della natura e lirica centrale) e che, comunemente, si ispirano a un sentimento molto vago e tipicamente nordico, come quello di *långtan*, nostalgia, rimpianto ecc.

È da notarsi che queste osservazioni riguardano quasi esclusivamente la poesia classica svedese, di metro e rima regolari. È quasi impossibile rendere in italiano, senza perdita di senso, di musicalità e di atmosfera poetica, romantici svedesi come Stagnelius o Atterbom, neo-romantici come Heidenstam o Fröding e anche moderni come Dan Andersson. Le loro concezioni, i loro sentimenti poetici potrebbero, in veste italiana, apparire perfino banali. Di loro, infatti, ben difficilmente si riuscirà a tradurre altro che il mero significato razionale del verso. Così si dica anche per un maestro del sonetto quale il finlandese Bertel Gripenberg.

Per la lirica svedese moderna, invece, quasi sempre espressionistica, soggettiva e libera dalla disciplina versificatoria, si verifica un fatto sorprendente e assai notevole — anche se poco notato —: che essa si adatta, cioè, assai meglio non solo alla traduzione testuale ma anche alla trasposizione del vero e proprio senso poetico. In qualche caso la lirica di questo genere può sembrare più efficace in italiano! Questo fenomeno dell'avvicinamento fra due lingue poetiche che sono non solo morfologicamente abbastanza lontane meriterebbe di e per sé uno studio critico. Vi si potrebbe, forse, ravvisare un fenomeno generale caratteristicamente mo-

derno, quasi una specie di unificazione del sentimento e delle concezioni della poesia europea.

Il volume antologico *Poesia svedese*, pubblicato da Giacomo Oreglia, Lettore presso l'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, con una prefazione di Salvatore Quasimodo, offre parecchi esempi di queste difficoltà, ma anche di quell'avvicinamento delle lingue poetiche che abbiamo notato. La scelta che l'autore ci presenta verte in massima parte sulla poesia moderna. Di classici veri e propri egli ci dà solo qualche saggio di Strindberg, Fröding, Levertin, Verner von Heidenstam (Premio Nobel 1916) e Erik Axell Karlfeldt (Premio Nobel 1931).

Così suona, ad esempio, nella traduzione di Oreglia, la prima strofa della notissima lirica di Karlfeldt «Sub luna», uno dei capolavori della poesia svedese del '900 e così fascinosa e suggestiva nell'originale:

Sub luna amo.

Scura è la mia sposa,
arde nelle sere brune,
danza vestita di scintillio di luna,
profuma come esperide
sotto nubi lampeggianti,
ristora come rugiada mattutina,
cangiante come luna calante e
crescente.

Il traduttore ha reso notevolmente il senso e il ritmo del verso. Ma s'intuisce forse, anche non conoscendo l'originale, che egli, per quanto riguarda la particolare atmosfera poetica della lirica, è urtato nelle difficoltà rappresentate da quella incompatibilità di natura di cui si è sopra parlato. Peraltro

l'Oreglia è non solo un traduttore esperto che da molti anni svolge lodevole opera in questo campo, ma spesso anche un felice riproduttore di ritmi e di suoni.

Si osservi infatti come bene siano resi non solo la forma ma anche il contenuto di una breve lirica di Rabbe Enckell, uno dei maestri indiscussi — e classicheggianti — del modernismo poetico, dal titolo «Italica»:

Al di là
d'ombrosi anni
col fumo del Vesuvio
s'innalzò il presente
verso abbagliato cielo —
Nel giorno
che indugia a farsi sera
e cinto da nubi
la fiamma s'abbandonò
alla stellata caligine:
il cupreo soffio di Plutone.
Asfodelico profumo
sui nascosti rifiuti
nei portici distrutti —
L'eternità
prodiga il suo presente
alla farfalla,
al fiore.

Lo spazio, purtroppo, ci manca per illustrare con altri esempi questa adesione lirica. Ad essa s'informa, poeticamente, anche Salvatore Quasimodo — tradotto ed apprezzato in Svezia — quando egli nella sua prefazione, a prescindere da ogni espressione cortesemente ma

anche meramente laudativa, ci traccia un quadro ideale di una comune sintassi poetica moderna — che ha per attributi la «resa consapevole degli scatti interni dei poeti, l'immediata devozione alle immagini tematiche». Doti, queste, che furono sempre della lirica vera.

Ad introduzione della sua scelta l'Oreglia ci offre un «Disegno storico-estetico della poesia svedese». È un esposto corretto, utile e, spesso, anche avveduto dell'evoluzione del genere lirico in Svezia dagli esordi fino ai giorni nostri. L'Oreglia traccia le linee principali della storia della poesia d'arte e fornisce dati sulla vita e le opere dei singoli autori, nonché qualche breve giudizio — più personale invero che critico. Tutto sommato questa antologia, che l'autore andava preparando da anni e che ha incontrato apprezzamenti lusinghieri in Svezia (p. e. in una recensione di Anders Österling, Segretario perpetuo della Accademia di Svezia), serve egregiamente allo scopo di presentare la poesia svedese al pubblico colto italiano. Naturalmente rimane un *desideratum* uno studio esauriente sulla storia della letteratura svedese in italiano, di cui il volume di Oreglia può solo rappresentare un'introduzione. Entro questi limiti l'antologia di Oreglia è da salutarsi con soddisfazione in Italia, come lo è stato in Svezia.

E. R. GUMMERUS

Dalle altre Sezioni degli Annali segnaliamo:

A. Klimas, *The Spread of Primitive Germanic Kuningaz in non-Germanic Languages*, nella « Sezione linguistica » I, 2 (1959), pp. 197-211.

Finito di stampare a Napoli nell'anno 1959
nello stabilimento grafico R. Pironti e Figli
per conto dell'Istituto Universitario Orientale