

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Annali
SEZIONE GERMANICA
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema di peer review. Dal 1958 pubblica saggi, recensioni e Atti di Convegni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche anche di tipo comparatistico e interdisciplinare. La periodicità è di due fascicoli per anno.

Direttore: Giuseppa Zanasi

Vicedirettore: Giovanni Chiarini

Redazione: Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio

Segreteria di redazione: Enza Dammiano, Gabriella Sgambati

Consulenti esterni: Wolfgang Haubrichs, Jan Hendrik Meter, Hans Ulrich Treichel

Corrispondenza e manoscritti devono essere inviati a:
Redazione ANNALI - Sezione Germanica
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»
80138 Napoli - Via Duomo 219
aion.germ@unior.it

Prezzo del volume € 35,00

XXIII, 1

2013

ISSN 1124-3724



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA



Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XXIII (2013), 1

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi

Filologia Germanica

Studi Nordici

Studi Nederlandesi



Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XXIII (2013), 1

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi

Filologia Germanica

Studi Nordici

Studi Nederlandesi



PAOLO LOFFREDO
INIZIATIVE EDITORIALI

INDICE

	pag.
BRUNO VILLANI, <i>How was Baldr conceived of? A Survey of the Minor Sources of the Myth of Baldr</i>	5
RAIMONDO MURGIA, <i>A religious view of The Wife's Lament</i>	27
ALESSANDRO PALUMBO, <i>Ett fragment av Barlaams saga ok Josaphats. Diplomatarisk utgåva av AM 231 VII fol. med en paleografisk och ortografisk undersökning</i>	51
MARIA ARPAIA, <i>Geo-grafie immaginarie. Friedrich Hölderlin: una mappa tra memoria e futuro</i>	81
GUGLIELMO GABBIADINI, <i>Il mito del duale e la «Gemeinschaft» di Eleusi. Wilhelm von Humboldt interprete dell'elegia Die Klage der Ceres di Friedrich Schiller (1796)</i>	109
STEFAN NIENHAUS, <i>Il divertimento agnostico di Tieck: la commedia breve Ein Prolog</i>	135
GIUSI CIMMINO, <i>Gli Englische Fragmente di Heine. Politicizzazione di un genere letterario</i>	149
BARBARA DI NOI, <i>La poetica del calco nelle Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	175
GIOVANNI BEVILACQUA, <i>Der Sprachmittler in der Altenbetreuung in der flämischen Provinz Limburg. Ein Beispiel (nicht) gelungener Integration?</i>	213
JULIA KUHN / FABIO MOLLIKA, <i>Die Schnittstelle zwischen Syntax und Lexikon anhand des Präpositionalobjektes: eine kontrastive Analyse</i>	229
RIASSUNTI	255

HOW WAS BALDR CONCEIVED OF? A SURVEY OF THE MINOR SOURCES OF THE MYTH OF BALDR

di

Bruno Villani
Stoccolma

1. INTRODUCTION

The myth of Baldr, the dying god killed by his brother, is one of the most controversial and disputed myths of Norse mythology. This myth is known through several sources of different kind of which the main ones come from the Norse area: the most extensive account of this myth is given by Snorri Strurluson in his Prose *Edda*, in particular *Gylfaginning*; the myth is also related in a few eddic poems (*Völuspá*, *Baldrs draumar*, *Hyndluljóð*), and in the skaldic poem *Húsdrápa*. Another important source is Saxo Grammaticus's *Gesta danorum* in Latin. Other texts containing references to Baldr are *Grímnismál*, *Skirnismál*, *Vafþrúðnismál*, and *Hervarar saga ok Heiðreks konungs*, each of which contains a brief reference to a single aspect of the myth of Baldr that is also known elsewhere, above all Snorri's *Gylfaginning*.

In addition to the main sources of the myth, Baldr is also mentioned in a number of texts that cannot be considered proper sources because of the briefness of their references to Baldr; we can therefore call them «minor sources». The present paper aims to focus on these minor sources, in order to investigate in what way Baldr could be referred to in profane texts, i.e. in non-mythological literature. The minor sources also are both in prose and in poetry: they consist of a handful of skaldic poems, including a few *kenningar*, and some sagas. What they have in common is that they only contain brief references and allusions to Baldr, rather than an explicit account of the myth. Besides, both in the poems and in the sagas, the reference to Baldr does not generally show any connection to the myth, at least as we know it from the major sources. However, these texts are still of

interest, because some of them give us insight into the way in which the Northmen conceived of Baldr.

2. BALDR IN SKALDIC POETRY

2.1 *Haustlǫng*

I shall start my survey from the skaldic poem *Haustlǫng* («Autumn Long») by the Norwegian skald Þjóðólfr frá Hvinir, who was active between the end of the ninth century and the beginning of the tenth (CLUNIES ROSS 1993, p. 665). This poem does not mention Baldr at all, but it is relevant because it contains a stanza which hints at Loki's fettering: according to Snorri, Loki was fettered after killing Baldr at the *þing*; and yet the binding of Loki is present in *Haustlǫng* in a context unrelated to the myth of Baldr. In stanza 7 it is recounted that Loki is tied up and Sigyn takes care of him:

Þá varð fastr við fóstura farmr Sigvinjar arma, sás ǫll regin eygja, ǫndurgoðs, í bǫndum ³ .	Then for the father of Skaði ¹ the burden of Sigyn's arms, whom all the Gods see ² in bonds, was fettered ⁴ .
--	---

In my translation I have interpreted «við fóstura ǫndurgoðs» as a complement of cause, «for the father of Skaði», because the preposition *við* can denote cause when followed by an accusative (CLEASBY/VIGFUSSON 1957, p. 702)⁵; the cause here referred to would be the killing of Þjazi, the father of Skaði, mentioned in the first two stanzas. The underlying myth is the rape of Iðunn by the giant Þjazi; Loki saves her by transforming her into a nut, then the Æsir kill Þjazi. In my interpretation, Loki is caught in order to avenge Þjazi's killing; Skaði on her side makes peace with the Æsir, and obtains the opportunity to marry one of them, on condition that she choose her husband only by the feet, seeing no more of him. Skaði chooses the

¹ *Ǫndurgoð* here stands for *Ǫndurdís* «ski-goddess», one of Skaði's names (CLEASBY/VIGFUSSON 1957, p. 764).

² The burden of Sigyn's arms is Loki.

³ Quoted from FINNUR JÓNSSON 1912, p. 15.

⁴ All translations are mine.

⁵ FAULKES (1987, p. 87) translates «got stuck to the ski-deity's fosterer».

man with the most beautiful feet, whom she believes to be Baldr, instead, he is Njörðr⁶.

The question is why the same episode recurs identical in two completely different situations in *Haustlong* and *Gylfaginning*, leaving aside that Loki is also tied up at the end of *Lokasenna* because of his insults to the Æsir. The thesis that I would like to put forward is that the binding of Loki was originally meant to revenge Þjazi and not the death of Baldr. *Haustlong* is older than *Gylfaginning* and shows that at least at the time of Þjóðólfr, i.e. not later than the beginning of the tenth century, the binding of Loki was connected to the killing of Þjazi, not to the killing of Baldr. Moreover Loki himself in *Lokasenna* (stanza 50) confesses to being responsible for the death of Þjazi. According to my interpretation of the stanza of *Haustlong*, Baldr is still alive when Loki is bound, and Skaði would like to marry him. That means that when the *völva* at the end of *Baldrs draumar* predicts that the *ragnarök* will take place when Loki is free from his bonds, she is referring to the vengeance taken by Skaði of which *Haustlong* bears witness. It follows that also the mention of the chaining of Loki in the controversial verse *Völuspá* 35 is presumably based on the motif of Skaði's revenge. The reason why Loki unleashes *ragnarök* once free is beyond the scope of this discussion, but by reading the verse of *Haustlong* it can be assumed that Loki wants in turn to take revenge, because the Æsir looked on while he was being tied («eygja [...] í þöndum»).

It can be argued that Snorri derived his account of the revenge on Loki from *Haustlong* or from a similar tradition about Skaði's revenge; from this point of view it is not by chance that in *Gylfaginning* it is Skaði herself who ties the snake above Loki's head. This similarity between *Haustlong* and *Gylfaginning* shows that there is a relation between the two texts.

Loki is traditionally considered as an evil god, the enemy of the Æsir. According to SCHNEIDER (1938, p. 241) the stanza of *Haustlong* shows that Loki was originally a diabolical character, and the diabolical in him is not the result of poetry («Dichtwerk»), but something «pre-poetic» («vordichterisch»). As Schneider puts it, Loki has been made the real murderer of Baldr by the poets, but this has been possible because of his evil nature.

⁶ This is the only myth in which Baldr is still alive, even if not as a protagonist.

2.2 *Sigurðardrápa*

Sigurðardrápa («The Lay of Sigurðr») is a skaldic poem of the skald Kormákr Ögmundarsson, who was active in the middle of the tenth century (TURVILLE-PETRE 1976, p. 44). *Sigurðardrápa* is a lost poem but it is quoted by Snorri, and thanks to him seven and a half stanzas have come down to us, of which one in *Heimskringla* and the other ones in *Skáldskaparmál*. This poem is not about Baldr, and it is not generally mythological either; it is actually an encomiastic poem dedicated to Sigurðr Hákonarsson Hlaðajarl, «jarl of Lade», in *hjástælt* metre (literally, «appended, tagged on», TURVILLE-PETRE 1976, p. 45, note 2), a variant of *dróttkvætt*, in which the first three lines and the first syllable of the fourth line of each stanza deal with the subject of the poem, while the remaining part of the fourth line, the appended part, alludes to a myth that has no connection with the context (TURVILLE-PETRE 1976, pp. 45-46; CLEASBY/VIGFUSSON 1957, p. 267). I quote the third stanza of the restored text:

Eykr með ennidúki	The benefactor of the fjord of the gods
jarðhljótr día fjarðar	honours with a stripe the one who receives
breyti hún sás er beinan	the land that he binds behind the mast of
bindr. Seið Yggr til Rindar ⁷ .	the ship. With a spell Yggr wins Rindr.

The appended part of the stanza contains a quick hint at the spell with which Óðinn, here called by his *heiti* Yggr, rapes Rindr. The interest of this stanza lies in the fact that it testifies to the spread even in skaldic poetry of the mythologem of the revenge carried out by an avenging god generated by Óðinn and Rindr. This episode is described in mythological or eddic poems (*Völuspá*, *Baldrs Draumar*, and *Hyndluljóð*), and in *Gesta Danorum*.

Sigurðardrápa dates back to about the same period as *Haustlǫng* and both poems refer to the mythologem of the revenge for Baldr. Considering the poems in this perspective, we can draw the conclusion that three centuries before Snorri wrote *Gylfaginning*, the fettering of Loki was not connected to the myth of Baldr, as told by Snorri, while the revenge was carried out by Baldr's brother, whose name was Váli according to *Baldrs Draumar* and *Hyndluljóð* and Bous according to *Gesta Danorum*⁸.

⁷ Quoted from TURVILLE-PETRE 1976, p. 45.

⁸ *Völuspá* does not give any information about the name of the avenger god.

2.3 *Eiríksmál*

Eiríksmál («The Lay of Eiríkr»), an anonymous poem preserved in *Fagrskinna*, is a panegyric in honour of the Norwegian Viking king Eiríkr blóðøx Haraldsson, who lived in the tenth century and died in 954 during the battle of Stainmoor in England. The poem was composed after his death at the behest of his wife. *Eiríksmál* consists of eight and a half stanzas, which are thought to be just a fragment of the original poem (MAROLD 1993, p. 161).

The third stanza contains an allusion to Baldr's return; the subject is how to welcome Eiríkr on his arriving at Valhøll: Óðinn dreams of the solemn preparation for the arrival of a great leader, and tells his dream to Bragi, who hears the sound of the leader marching on:

Hvat þrymr þar em þúsund bifisk eða mengi til mikit? Braka öll bekkþili sem myni Baldr koma eptir í Óðins sali ⁹ .	Bragi What is this noise, Bragi, as if a thousand people or a multitude shook so much? All walls creak in the hall as if Baldr were returning to Óðinn's hall.
--	---

Bragi thinks that Baldr is coming back from Hel, but Óðinn realizes immediately that it is Eiríkr and orders Sigmundr to go to welcome him; Sigmundr asks him why he did not grant him victory, and Óðinn answers that nobody knows, and that a wolf is looking grim at the abodes of the gods. It may be argued that the wolf Óðinn talks about is Fenrir, against whom he will fight in the *ragnarök* battle; Óðinn has therefore summoned Eiríkr in view of the great battle.

The stanza shows analogies with *Baldrs draumar*: Óðinn's dreams in the first stanza; the preparations in the afterlife for the arrival of an important guest, in particular the lining of the benches («bekki at stráa») and the washing of the cups («borkær at lyðra»); and finally the eschatological perspective with the impending threat of the wolf. However, Óðinn's dream, unlike Baldr's dream, is a beautiful dream, and the decorated place is not Hel but Valhøll. In spite of these differences, SCHNEIDER (1947, p. 334) thinks that the poet of *Eiríksmál* wanted to make clear, recognizable allu-

⁹ Quoted from FINNUR JÓNSSON 1912, p. 165.

sions to *Baldrs draumar*, in particular to the motif of the wait for Baldr's return.

The interest of this poem lies in a possible, implicit characterization of Baldr as a warrior king: when Óðinn speaks of a leader who is coming («vísi»), Bragi thinks it is Baldr. According to STRÖM (1956, p. 117), Óðinn embodies the «Fürstentöter», «the prince slayer» who did not grant victory to Eiríkr in order to have him by his side at Valhöll; in eschatological, skaldic poetry, for example in *Hákonarmál*, Óðinn's purpose is to increase the military strength of the gods in the face of the enemy threat. In STRÖM's opinion (1956, p. 117) the association between Eiríkr and Baldr shows that the image of Baldr was closely connected to the «Fürstenideologie», «the prince ideology». Eiríkr does not go to Hel but to Valhöll, and he arrives there as a great hero, just like Baldr will come back from Hel as a powerful hero (NECKEL 1920, p. 60). KAUFFMANN (1902, p. 30) has highlighted that *Eiríksmál* offers a piece of evidence of Baldr's heroism that is conveyed through the image of his noisy train. Kauffmann's point is that this feature of Baldr is also attested in *Gylfaginning*: on his journey to Hel to bring Baldr back to Ásgarðr, Hermóðr meets Móðguðr, the guardian of the bridge Gjállarbrú, and she tells him that just the day before, a precession of five hundred men had passed on the bridge, thereby alluding to Baldr.

It must be said that despite these attempts to see in the association with Eiríkr blóðøx a proof of a hidden conception of Baldr as a warrior, such a conception remains unproved. According to SCHNEIDER (1947, p. 334) the comparison between Eiríkr and Baldr is not rooted in myth or religion, but it is only courtly flattery; Schneider also assumes that the poet of *Eiríksmál* based himself on a now lost poem that Schneider calls *Hermodlied*.

2.4 *Bjarkamál*

Bjarkamál («The Lay of Bjarki») is a lost poem on the fall of Danish king Hrólfkr Kraki («Hrólfkr the skinny»), and it is known through the 298 Latin hexameters of Saxo Grammaticus's reworking that is found in the second book of his *Gesta Danorum*; Saxo's reworking is not considered to be a faithful version of the original Old Norse poem, as he seems to have been inspired by different sources, especially Homer's *Iliad* (SKOVGAARD-PETERSEN 1993, p. 46).

Snorri quotes a few stanzas of *Bjarkamál* both in *Skáldskaparmál*, where

the poem is referred to as **Bjarkamál in Fornu* («The Ancient *Bjarkamál*»), and in *Heimskringla*, where he calls the poem **Húskarlahvot* («The Incitement of the Housecarls»). The stanzas quoted by Snorri are the only piece of evidence of the ancient poem, and one of them mentions Baldr in connection with a praise of King Hrólfr Kraki, who bestows gifts with generosity to his men. Hrólfr Kraki is called *gunnveitir*, «warrior», and *vígdjarfr*, «daring in battle», and some of the gifts donated by him are listed; this stanza mentions Baldr in the last line: «Vardi hann Baldr þogli»¹⁰, «the silent Baldr defended him», i.e. Hrólfr. On the basis of this line, one may conclude that Baldr protects the lord who is daring in battle and rewards his men with rings and jewelry, and for this reason is praised by them. Such a characterization of Baldr is known only in this verse of *Bjarkamál*, which nonetheless has not received much scholarly attention and is generally not mentioned among the sources of the myth of Baldr. The interest of the verse in question lies in the fact that it tells us something new about Norse imagery associated with Baldr, who could be seen as the protector of the lord who is generous in rewarding his men.

On the other hand, it must be added that much depends on the way the word «Baldr» is interpreted. According to BUGGE (1881, p. 68) here *baldr* is not a theonym but just an epithet meaning «lord» or «prince» and referring to Óðinn. However, Faulkes writes «Baldr» with a capital letter, thus considering it a proper name. SCHIER (1992, p. 275) too is convinced that «Baldr» is the homonymous god; according to him, even if the verse does not seem to be very old, it is unlikely to be only an unfounded imitation or invention: if so, the poet would have tried to resume a pattern known in the Icelandic sources. SCHIER (1992, p. 279) suggests that Baldr was connected to the Danish dynasty of the Skjöldungar based in Hleiðra, and that Freyr was the progenitor of the Ynglingar from Uppsala; Baldr's protégé is actually Hrólfr Kraki himself, the Danish king.

The generosity of the lord giver of jewelry is also present in the version of Saxo, which is in dialogue form: Biarco (Böðvarr Bjarki), hero and main warrior of Rollo (Hrólfr), spurs the king's other great warrior Hialto (Hjalti) to fight to the death in acknowledgement of the rings that Rollo has given them. The jewels donated by Hrólfr Kraki are emphasized in both Saxo's

¹⁰ Quoted from FAULKES 1998, p. 61.

and Snorri's versions: in this respect they reflect a *topos* widespread in all Norse literature. It is remarkable that Baldr is a god in some way connected to jewelry: according to *Gylfaginning* and *Skírnismál* Óðinn placed on his pyre the ring Draupnir that was able to multiply in identical rings of the same weight and value. Many scholars have interpreted Draupnir as a symbol of fertility, and for this reason consider it an important feature of Baldr, being Baldr himself usually interpreted as a fertility god¹¹. It can be argued that it is just this connection with gold rings and fertility that makes it reasonable to assume that Baldr is the protector of the gold giver king, i.e. Hrólfr Kraki.

2.5 *Málsháttakvæði*

Málsháttakvæði («The Lay of the Proverbs») is a collection of proverbs consisting of 29 stanzas in *runhent*; the text is preserved in *Codex Regius GkS 2367* where also *Snorra Edda* is preserved. This poem is generally ascribed to Bjarni Kolbeinsson, bishop of the Orkney Islands from 1188 to 1223, on the basis of stylistic similarities with *Jómsvíkingadrápa*, which is ascribed to Bjarni in *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta* (FIDJESTØL 1993, p. 48), but this authorship remains unproven (DE VRIES 1967, p. 69; FIDJESTØL 1993, p. 48).

In stanza 9 of this collection of gnomic sayings there is the only mention in poetry of Hermóðr's journey to Hel to bring Baldr back, and the universal weeping is also mentioned:

Friggjar þótti svipr at syni, var taldr ór miklu kyni, Hermóðr vildi auka aldr, Éljúðnir vann sólginn Baldr, öll gretu þau eptir hann, aukit var þeim hlátrar bann, heyrinkunn er frá hönnum hvat þarf ek of slikt at jaga ¹² .	It seemed so big a loss that to Frigg's son, who was said to be of a great descent, Hermóðr wanted to prolong life, greedy Éljúðnir obtained Baldr, all wept for him the curse of laughter was for them increased saga, very renowned is his story, why have I to sing it?
---	---

¹¹ NIEDNER is the first or one of the first to have supposed a connection between the ring Draupnir and fertility; he interprets Draupnir as a symbol of fertility that refers to Baldr's return (1897, p. 326).

¹² Quoted from FINNUR JÓNSSON 1915, p. 140.

As is known, the story of Hermóðr's journey to Hel is profusely narrated by Snorri in *Gylfaginning*; this story is related only in *Málsháttakvæði* and in *Gylfaginning*. We do not know what kind of relationship there is between the two texts, but LINDOW (1997, p. 111) notes that since Éljúðnir, i.e. Hel's Hall, «is mentioned by name only in this poem and in *Gylfaginning*, a relationship between the allegedly Orkneyan poem and Snorri's writing seems close at hand, and this relationship may also be suggested by the fact that *Málsháttakvæði* only survives in *Codex Regius* of *Snorra Edda*».

If the ascription of *Málsháttakvæði* to Bjarni is correct, it means that the poem was written in about the same period as *Gylfaginning*, and consequently we have to assume that Bjarni and Snorri both drew on tradition, maybe on the *Hermodlied* hypothesized by SCHNEIDER (1947, p. 334). It must be noted, however, that the usual dating of *Málsháttakvæði* is not universally accepted and that Hermann Pálsson dates the poem to a later period (Lindow 1997, p. 111). Whatever the correct dating may be, the analogy between *Málsháttakvæði* and *Gylfaginning* remains evident.

2.6 Kenningar

The word *Baldr* is often used as a base term in several *kenningar* that cover various spheres of meaning. The first *kenning* taken into consideration here shows some relation with the above mentioned question of Baldr's connection with jewels and gold. Snorri quotes in *Skáldskaparmál* a verse of the skald Refr Gestsson, also called Skald-Refr and Hofgarða-Refr, in which «Baldr» is used as a base term in a *kenning* for «prince» in this case referring to Gizurr Gullbráðrskáld:

Opt kom-jarðar leiptra
er Baldr hniginn skaldi-
hollr at helgu fulli
*hrafn-Ásar mér-stafna.

Often devoted took me to the sacred chalice
of the god of the crows Baldr of the lightning
of the land of the prows
departed from the poet.

The *kenning* is «[...] Jarðar leiptra Baldr [...] stafna», «Baldr of the lightning of the land of the prows», in which the land of the prows is the sea, and the lightning of the sea is gold; Baldr of gold is Gizurr. In this case it is likely that «Baldr» is used as a common noun, not as a theonym, so the meaning would be «the lord of gold», but still the use of the epithet *baldr* in connection with gold is a striking similarity with the stanza of *Bjarkamál*.

The most common *kenningar* formed with *Baldr* are those for «warrior», of which we have several examples. Once again we can resort to Snorri to pick up a relevant instance; in *Skáldskaparmál* he quotes a stanza from *Óláfsdrápa scenska* by Óttarr Svarti, in which King Óláfr of Sweden, a warrior and leader, is called «folk-Baldr», «Baldr of the hosts», a *kenning* for «warrior». In poetry other *kenningar* with a similar meaning are known, such as «her-Baldr» in *Sigurðarkviða hin skamma* 18 and «lið-Baldr» in a verse by Þjóðólfr Arnórsson¹³. Another *kenning* which pertains to the sphere of war is «Skjaldar-Baldr», «Baldr of the shield», in *Gísla saga* 22. According to MEISSNER (1921, p. 260) in these *kenningar* the theonym is used.

Snorri also quotes the *kenning* «mannbaldr», «prince of men, big prince», from Þórarinn loftunga's *Tögdrápa* II, I, corresponding in Meissner's opinion to Old English *kenningar* such as *gumena bealdor*, *wigena bealdor*, *rinca bealdor* that have the same meaning as «her-Baldr» and «lið-Baldr». However, according to MEISSNER (1921, p. 260) in «mannbaldr» the appellative *baldr* is used, not the theonym.

Two more *kenningar* for «warrior», which have not been previously pointed out, can be found in a *lausavísa* by Þjóðólfr Arnórsson: «Baldr brynþings», i.e., «Baldr of the armours», and «Baldri fetilstinga», «Baldr of the belt-pins». According to WHALEY (2009, p. 167) the theonym is used in both cases.

All of these *kenningar* show that the word *Baldr* is very often used in *kenningar* for «warrior», but what remains uncertain is whether the theonym or the appellative is meant. In addition to the above mentioned *kenningar* with *Baldr*, in *Hamðismál* 25¹⁴ we can find a phrase «Baldr i brynju», «brave in the armour», referring to Jǫrmunrekkr; besides, in *Lokasenna* 28 *Baldr* is described as brave. These data have sometimes led to the thesis that *Baldr* was originally a warrior god or anyway not the good, peaceful god described by Snorri in *Gylfaginning*.

For example KROES (1951, p. 205), in order to prove *Baldr*'s original belonging to the warlike sphere, avails himself of Nanna, *Baldr*'s wife: according to an etymological hypothesis already advanced by GRIMM (1835,

¹³ It is one of the stanzas on the fleet of King Haraldr Sigurðarson that are preserved in the *Heimskringla*.

¹⁴ *Hamðismál* deals with the revenge that Guðrún wants for Svanhildr, killed by Jǫrmunrekkr.

p. 198), her name derives from gothic *nanþjan* «to dare», and therefore means «bold». According to this interpretation, the name itself of Baldr's wife pertains to the sphere of war; consequently Kroes, who credits this interpretation, considers the etymology of Nanna's name as a reflection of the fact that Baldr was originally a brave warrior god.

It is perhaps less known that *Baldr* also recurs in a couple of Christian *kenningar*. In a fourteenth century *lausavísa*, Arngrímur ábóti Brandsson calls bishop Guðmund an «elsku Baldr», «Baldr of love». A proper skaldic *kenning* with *Baldr* is found in *Plácitus drápa*, «The Lay of Placitus», a hagiographic Icelandic poem, which is preserved only in the manuscript AM 673 b 4to, one of the oldest Icelandic manuscripts, dated around 1200 (ATTWOOD 2005, p. 52). The subject is the life of Placidus, a Roman warrior who lived in the second century b.C. He converted to Christianity and was thereafter baptized and received the Greek name Eustace: this is the reason why outside Scandinavia he is known as St. Eustace. Despite its Christian origin, this poem contains all the stylistic elements of skaldic poetry and the saint is often described with *kenningar* of pagan derivation; since he was a soldier, the meaning of these *kenningar* is for the most part «warrior» or «sailor». In stanza 30, concerning the generosity of the saint, Placitus is referred to through a *kenning* with *Baldr*:

Ok till aumra rekka	Baldr of the horse
atvinnu gaf Þvinnills	of the vast land of Þvinnill
vigg-Baldr víðrar	foldar gave to the poor
verkkaup þates sér merkði ¹⁵ .	the wages that he had put aside for himself.

The *kenning* «Baldr of the horse of the vast land of Þvinnill» means «sailor», which implies that «Baldr» is here used in the meaning of «lord».

3. SAGAS

3.1 *Hrómundar saga Gripssonar*

Hrómundar saga Gripssonar is a *formaldarsaga* known through a version of the late seventeenth century, which is in all probability based on *Griplur*, late medieval *rímur* on the same subject, which in turn were probably based

¹⁵ Quoted from TUCKER/LOUS-JENSEN 1998, p. 107.

on a lost saga of Hrómundr Gripsson (JESCH 1993, p. 305). According to *Porgils saga Haflíða*, the lost saga of Hrómundr was composed by Hrólfr frá Skálmarnes who recited it at the wedding feast at Reykjahólar in 1119. *Porgils saga* dates back to the first half of the thirteenth century, and even if its account of the Reykjahólar wedding is based on a written saga circulating at the time rather than on older traditions, the lost **Hrómundar saga* remains one of the oldest written *formaldarsögur* (JESCH 1993, p. 305).

The saga tells the deeds of Hrómundr, a warrior and an eminent man of the retinue of King Óláfr of Denmark, whose sister Svanhvit he eventually marries. *Hrómundar saga* shows a certain influence of the myth of Baldr in two aspects.

First of all, in Óláfr's retinue there are two men called Bildr and Váli, whose names clearly remind of the two brothers Baldr and Váli mentioned in *Völuspá*, *Baldurs draumar* and *Hyndluljóð* (BOBERG 1943, p. 105). Although they belong to Óláfr's suite, Bildr and Váli are false, treacherous fellows and enemies to Hrómundr.

The second element which refers to the myth of Baldr is the invincible sword Mistilteinn, which Hrómundr wins along with a treasure in the mound of the wizard Práinn. In the battle against the Swedes, Hrómundr uses this sword and also wears a ribbon given to him by Svanhvit, which makes him invulnerable; in this battle Bildr is killed by enemies and Váli with a spell makes Hrómundr lose the sword Mistilteinn, but Hrómundr manages anyway to kill Váli in a hand-to-hand fighting.

The sword Mistilteinn has the traditional characterizations of a special weapon: Hrómundr has to set out on a long journey and fight against Práinn in order to win it. Among the sources for the myth of Baldr we have something very similar in *Gesta danorum*: Høtherus sets out on a long journey in order to win the only sword that is able to injure Balderus and takes it away from the satyr Mimingus. The *mistilteinn*, i.e. the mistletoe, with which according to *Gylfaginning* Høðr kills Baldr, has similarities with these swords: it is the only being in the world that can kill Baldr, and Loki has to travel to get it.

The fact that *mistilteinn* in *Hrómundar saga* is the name of a sword, led HVIDTFELDT (1941, p. 171) to conclude that the myth of the sword named Mistilteinn was of continental origin and was known to Saxo Grammaticus; according to Hvidtfeldt this myth spread to Iceland, where at a later time it was no longer understood and was no longer associated with the sword

but with the shrub. This argument was however rejected by BOBERG (1943, p. 104), but was revived by STRÖM (1956, p. 126), who gives an etiological explanation for the replacement of the sword by a spear made from the *mistilteinn*.

3.2 *Friðþjófs saga ins frækna*

Friðþjófs saga ins frækna («Saga of Fridthjof the brave») is known in two versions, one older and shorter, the other later and longer: the older version dates from the late thirteenth or early fourteenth century and the oldest manuscripts preserving it are AM 510 4to, dating back to the end of the fifteenth century, and the paper manuscripts AM 173 fol. and Stock. Papp. fol. No. 56 (EVANS 1993, p. 221).

Friðþjófs saga is centred on Friðþjóf's love to Ingibjörg, and for this reason it was reworked during Romanticism by the Swedish poet Esaias Tegnér. Friðþjóf's adventures to conquer Ingibjörg, and eventually a kingdom too, revolve around a place of worship of Baldr called Baldrshagi, located in Sogn in Norway; in the older version of the saga, Baldrshagi is described as a temple: «Þaðan frá skammt fyrir vestan fjörðinn var sá staðr, er þeir kölluðu Baldrshaga. Þat var griðastaðr ok hot mikit» (GUÐNI JÓNSSON 1950, p. 77), «Not far from there to the west of the fjord there was a place called meadows of Baldr. It was a sacred place and a great temple»¹⁶.

As can be seen from another passage, Baldr is actually feared and honoured by the protagonists, and the rules of his temple are so strict that anyone who violates them is considered impudent: «Því at þar er engi svá djarfr, at þar grandí neinu, því at þar var hof mikit ok goðablót ok skíðgarðr um hofit, ok skyldi þar ekki samman koma konur ok karlar.» (GUÐNI JÓNSSON 1950, p. 80), «because there no one is so impudent as to desecrate it in any way, because there was a large temple and sacrifices to the gods were made and there was a fence around the temple, and it was forbidden for women and men to come there together».

The two brothers and kings Helgi and Halfdan leave their sister Ingibjörg

¹⁶ The word *griðastaðr* used in the description of Baldrshagi is also used in *Gylfaginning*, in the Baldr passage in reference to the *þing* where Baldr is killed, and in the opening prose of *Lokasenna* in reference to Ægir's banquet. In comparison with *Gylfaginning* and *Lokasenna*, in *Friðþjófs saga* the word *griðastaðr* is more related to the cultic sphere.

at Baldrshagi before setting out for a war, confident that no one will dare to violate the temple; Friðþjóf is the only one who has the courage to do so, and, as soon as Helgi and Halfdan are away, he goes to Baldr's temple to meet Ingibjörg, so violating the rules of the temple: «Ekki hirði ek um Baldr eða blót yður. Jafngóðir eru mér þínir málsendar hér sem heima.» (GUÐNI JÓNSSON 1950, p. 81), «I don't care of Baldr nor of your sacrifices. I appreciate your words here as much as at home».

The importance of this saga is in its references to the cult of Baldr; some scholars, including FRAZER (1913, p. 104), have seen in *Friðþjófs saga* evidence of the existence of a cult of Baldr, but these references are not generally considered reliable by critics due to the late date of composition (KROHN 1905, p. 129). It may however be noted that in Scandinavia the conversion was only exterior and political, and paganism still continued to be actually practiced until after the Reformation (CHIESA ISNARDI 1991, p. 13). However, LINDOW (1997, p. 133) points out the foreign origin of the plot of *Friðþjófs saga* as a piece of evidence of the impossibility of tracing genuine elements of the cult of Baldr¹⁷. GOULD (1921-23, p. 224) also notes that the aspects of the cult alluded to in *Friðþjófs saga* are not otherwise attested in Scandinavia.

In my opinion, the temple of Baldr is intended to serve just as a background to the story of Friðþjóf, and, except for a brief allusion to some sacrifices («blot»), the aim of this saga is not to provide an overview of the cult. The fact that sacrifices were made to Baldr might have been well known even in the fourteenth century: the practice of sacrifice is widely known and documented in the ancient Scandinavian civilization, so the allusion to these sacrifices is not in itself something particularly new¹⁸. However, even if the references to a cult of Baldr are without any foundation, this is irrelevant because the cultic practices are not the focus of the saga; the focus is the love story between Ingibjörg and Friðþjóf. The temple Baldrshagi is unconnected to the genuine cultic sphere and is only a background, maybe a little spicy one, to the adventures of Friðþjóf. One can also argue that the author of the saga used Baldrshagi as the setting of the

¹⁷ The theory of a foreign origin of *Friðþjófs saga* goes back to GOULD (1921-23), who detects some analogies with Arabian tales. KALINKE also sees an analogy with the oriental tales (1990, p. 122), and sets the saga in the «bridal quest» genre (1990, p. 111).

¹⁸ There is evidence that human sacrifice was practiced in Scandinavia, and some examples are known (RYDH 1931, p. 71).

story in order to underline the hero's courage in defying the powerful god Baldr for the love of Ingibjörg. In this regard one cannot help noticing that Baldr in *Friðþjófs saga* is not good and peaceful, as told by Snorri, but is depicted as a choleric god, whose rage is to be feared. The setting at the temple of Baldr also tells us that the gods of the ancient religion were no longer held in high regard at the time when the saga was composed; this can be seen in Friðþjóf's mocking, disrespectful attitude to Baldr.

3.3 *Squbrot af nokkurum fornkonungum*

Squbrot af nokkurum fornkonungum («Fragment of a saga of some ancient kings») is a fragmentary text of a saga about legendary Danish and Swedish kings, perhaps based on a recension of the lost *Skjöldunga saga* of the late thirteenth century (WOLF 1993, p. 597). *Squbrot* is preserved in the manuscript AM 1eß I fol. and has lacunas in the beginning, in the end and in the middle of the text; the fragment begins with a conversation between Ivarr viðfamni and his daughter Auðr djúpúðga on the marriage request of King Helgi and ends with the death in battle and the funeral of the son of Auðr, Haraldr Hilditönn.

Before a battle against king Raðbarðr of Garðaríki (Russia), who had married Auðr without his permission, Ívarr has a dream and asks Hǫrðr for an explanation; the latter predicts that Ívarr will be defeated and will lose his kingdoms. Then Ivarr asks Hǫrðr a question about his father Halfdan:

Konungr mælti:»Hver er* Halfdan snialli með Asum?»
 Hórðr svarar:»Hann uar Baldr með Asum, er oll regin* grétu, ok þer olikr.»¹⁹

The king said: Who is Halfdan the brave among the Æsir?
 Hǫrðr answers: He was Baldr among the Æsir, whom all the gods mourned, not like you²⁰.

¹⁹ Quoted from PETERSENS/OLSON 1919-25, p. 11.

²⁰ STARBÄCK/BÄCKSTRÖM's Swedish translation (1860, p. 101) of Ívarr's question is «hurudan är bland Aser min fader Halfdan?» («What is among the Æsir my father Halfdan like?»); this translation is not entirely accurate due to the misleading rendering of the interrogative pronoun *hverr*, «who», with «hurudan», «how, what ... like», and for the omission of the appellative *snjalli*, «brave».

Ívarr accepts Hǫrðr's answer with approval: «vel segir þu» («you speak well»). Hereupon Ívarr asks identical questions about Helgi, Guðrøðr and himself; Hǫrðr answers that Helgi is Hermóðr, the bravest, Guðrøðr is Heimdall, the most stupid, Ívarr is the serpent of Midgarðr.

According to different sources (*Hervarar saga*, *Ynglinga saga*, *Njáls saga*) Halfdan snjalli was Ívarr's father and was killed by his brother Guðrøðr (*Ynglinga saga*). KAUFFMANN (1902, p. 42) points out that here, as in *Eiríksmái*, Baldr appears as the model of a valiant king; in NIEDNER's opinion (1897, p. 327) the comparison with Halfdan depicts Baldr as an outstanding warrior. Both Kauffmann and Niedner assert that the warlike image of Baldr conveyed by *Sqgubrot* is a remainder of an older conception of Baldr that is not otherwise witnessed by the extant sources. Furthermore, Kauffmann maintains that what Baldr and Halfdan have in common is that both were killed by their brothers, and this may have inspired the comparison between them.

KAUFFMANN's conclusion seems too reductive and simplistic: if the analogy between Baldr and Halfdan had been inspired by their being killed by their brothers, Hǫrðr could rightly compare Guðrøðr to Hǫðr. Instead, the comparison between Halfdan and Baldr seems to allude to the difference in nature of Ívarr and Halfdan. The key is in the second part of Hǫrðr's answer: «whom all the gods mourned, not like you». As a matter of fact, in the previous pages of *Sqgubrot* Ívarr had been described as an evil, false king: I think that it is for this reason that he, unlike Baldr, will not be mourned after his death; not surprisingly, Ívarr is compared to the Midgard serpent that destroys the world during the *ragnarøk*.

It may be argued that the comparison between Baldr and Halfdan is also based on a pun on the polysemy of the epithet *snjallr* that, in addition to «bold», can also mean «eloquent» (CLEASBY/VIGFUSSON 1957, p. 575; ZOËGA 1910, p. 393): according to *Gylfaginning* eloquence is one of the main virtues of Baldr, and eloquence is actually often an attribute of the hero. From this point of view, and also considering the reference to the universal weeping, the comparison between Baldr and Halfdan is to a large extent influenced by the image of Baldr given by Snorri in *Gylfaginning*. Therefore the interpretation of this fragment proposed by Kauffmann and Niedner is to be rejected: *Sqgubrot* does not seem to serve as a piece of evidence of an older conception of Baldr as a warrior king, as claimed by Niedner and Kauffmann. Instead Halfdan is compared to him because both

were loved and mourned. The paradigmatic image of Baldr given by Snorri was certainly widespread in the thirteenth century, and in this regard *Gylfaginning* is a safe and documented *a quo* term of reference.

3.4 *Hrafns saga Sveinbjarnarsonar*

Hrafns saga Sveinbjarnarsonar («Saga of Hrafn son of Sveinbjörn») is part of *Sturlunga saga*, a chronicle of the history of Iceland from 1117 to 1264 compiled by several authors. *Sturlunga saga* is preserved in two manuscripts: *Króksfjarðarbók* (AM 122 a fol) from 1360-70, and the later *Reykjafjarðarbók* (AM 122 b fol), of which the former is considered to be more faithful to the original (HALLBERG 1993, p. 616).

Hrafns saga tells the story of the doctor Hrafn Sveinbjarnarson and of his disputes with his enemy Þorvaldr Snorrason who killed him in 1213. The seventh chapter includes a stanza that mentions Baldr:

Hvotvetna Gret, Thad fregið Hefi eg, býsn þótti Thad, Baldr úr helju. Tho hefir hata, er tha höfuð færði Þormóðr þotið, Thad er ólogið ²¹ .	Every creature wept to release Baldr from hell, I've heard that this was considered a miracle. But stronger Þormóðr complained when he offered up his head, this is not a lie.
---	---

Þormóðr had previously dragged a sheep of Ingi Magnússon into the pen of Markús Gíslason, who had left there some sheep to be slaughtered the next day; when the sheep are slaughtered, a tension arises between Ingi and Markús, culminating with the killing of the latter. Þormóðr asks for forgiveness, and Lopt, Markús's son, grants him pardon. Here, as in *Sögubrot*, the universal weeping for the death of Baldr is used as a term of comparison, but in this case it is inevitable to notice a trivialization of the myth, perhaps an intentionally ironic one: Þormóðr's weeping to save himself surpasses the miraculous, universal weeping to save Baldr, the son of Óðinn, but while the miracle of the universal weeping for Baldr is useless, Þormóðr achieves his aim and his life is spared.

²¹ Quoted from ÖRNÓLFUR THORSSON 1988, p. 893.

4. CONCLUSIONS

This paper has gone through the minor sources of the myth of Baldr, that is a number of poems and sagas that briefly mention Baldr. The texts taken into account cover a lapse of time of at least four centuries, from the ninth to the thirteenth century. The results of the survey show that the way in which the myth is referred to has clearly changed during this period. One of the most significant changes concerns the controversial mythologem of the revenge of the Æsir after the killing of Baldr. In particular we can draw very interesting conclusions from an analysis of *Haustlöng*. Although this poem does not mention Baldr at all, it is still interesting because it testifies to a tradition older than Snorri in which Loki's binding is not connected to Baldr's death, but to Þjazi's killing: Þjóðólfr frá Hvinir, the author of this poem, was active between the end of the ninth and the beginning of the tenth century. Something very interesting is that another poem dating back to about the same period, *Sigurðardrápa* by Kormákr Qgmundarsson, who was active in the middle of the tenth century, succinctly mentions Óðinn's rape of Rinda, which is also related in *Völuspá*, *Baldrs draumar* and *Hyndluljóð*: according to these sources, Høðr is the only murderer of Baldr and Óðinn rapes Rinda in order to beget the avenging god Váli who will kill Høðr. According to *Gylfaginning*, Loki is the real culprit, and the Æsir take revenge on him by binding him in the same way described by Þjóðólfr in *Haustlöng*. This discrepancy can be explained by supposing that at a certain time two versions of the myth of Baldr existed, maybe as the result of a mixture or overlapping of motifs; it cannot be excluded that Snorri himself conflated two completely different myths thus creating a new account of the Æsir's revenge.

The theories that, on the grounds of *Eiríksmál* or some *kenningar*, try to interpret the references to Baldr as remainders of an older conception of Baldr as a warrior remain unproved; even though Meissner thinks that in some *kenningar* with Baldr the theonym is used, I think there is no way to discern whether the theonym or the epithet is used. But, on the other side, it can be possible that the connection of Baldr with jewels and gold in *Bjarkamál* and Refr Gestsson's *kenning* reflects an original, old trait of the god, because this kind of connection is attested not only in *Gylfaginning*, but also in *Skírnismál*.

As regards the sagas, we have seen that the only quotation of the myth

of Baldr is the universal weeping in *Sqgubrot* and in *Hrafns saga*. *The hypothesis has been here advanced* that this segment of the myth fulfils different functions in the two sagas: in *Sqgubrot* it puts Halfdan snjalli in contrast to his son Ívarr viðfamni, for whom most likely nobody will weep, while in *Hrafns saga* it is used to ironically set off the tears of Þormóðr when he pleads for mercy for his own life.

Hrómundar saga shows a couple of analogies with the myth of Baldr: the presence of the two brothers Bildr and Váli, and above all the sword Mistilteinn. It is unclear how these analogies relate to the myth of Baldr, one can only speculate. It has been supposed (HVIDTFELDT 1941) that Baldr was originally killed with a sword named Mistilteinn and not with the shrub *mistilteinn* = ‘mistletoe’. However, the presence of the brothers Bildr and Váli makes *Hrómundar saga* much closer to the major poetic sources.

Friðþjófs saga contains references to the sphere of cult, and a temple where Baldr was worshipped, called Baldrshagi, is mentioned. The reference to a temple of Baldr is considered to be unreliable because of the late date of composition of the versions of the saga that we know today. In my interpretation, the role of Baldrshagi is not to give information about the cult of Baldr, but just to supply the love story between Friðþjóf and Ingibjörg with a romantic setting; from this point of view it is irrelevant whether the references to a temple of Baldr are reliable or not.

From all of the texts taken into consideration it can be concluded that the oldest ones, i.e. *Haustlǫng*, *Sigurðardrápa*, *Hrómundar saga*, prove to be more influenced by the major poetic sources, while the recent ones, i.e. *Málsháttakvæði*, *Sqgubrot*, *Hrafns saga*, show analogies with *Gylfaginning*. In the case of *Sqgubrot* and *Hrafns saga* it can be only surmised that *Gylfaginning* itself is the hypotext²², but anyway this surmise cannot be applied to *Málsháttakvæði*, because this poem may be contemporary with *Gylfaginning*.

References

ATTWOOD Katrina, *Christian Poetry*, in R. Mc TURK (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford / Malden 2005, 43-63.

²² The term *hypotext* has been introduced in modern literary criticism by the French critic Gérard Genette to indicate the source text of an intertextual relationship.

- BOBERG Inger M., *Baldr og mistelteinen*, in «Årbøger for nordisk oldkyndighed og historie», 1943, 103-106.
- BUGGE Sophus, *Studier over de nordiske Gude- og Heltesagns Oprindelse*, Christiania 1881.
- CHIESA ISNARDI Gianna, *I miti nordici*, Milano 2010.
- CLEASBY Richard / VIGFUSSON Gudbrand, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford 1957.
- CLUNIES ROSS Margaret, *Pjóðólfr of Hvin*, in P. PULSIANO et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York / London 1993, 665-666.
- EVANS Jonathan D. M., *Friðþjófs saga ins frækna*, in P. PULSIANO et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York / London 1993, 221.
- FAULKES Anthony (ed.), *Edda: Skáldskaparmál*, Vol. 1, *Introduction, Text and Notes*, London 1998.
- FIDJESTØL Bjarne, *Málsháttakvæði*, in P. PULSIANO et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York / London 1993, 48.
- FINNUR JÓNSSON, *Den norsk-islandske skjaldedigtning: udgivet af kommissionen for det arnamagnæanske legat. B, Rettet tekst*, Bd. 1, 800-1200, København 1912.
- FRAZER James, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Vol. XI, Pt. 7, *Balder the Beautiful*. Vol. 1, London 1913.
- GOULD Chester Nathan, *The Friðþjófs saga, an Oriental Tale*, in «Scandinavian Studies», 7 (1921-23), 219-250.
- GRIMM Jacob, *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835.
- GUÐNI JÓNSSON (ed.), *Fornaldar sögur Norðurlanda, Guðni Jónsson bjó til prentunar*. Annað bindi, Reykjavík 1950.
- HALLBERG Peter, *Sturlunga saga*, in P. PULSIANO et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York and London 1993, 616-618.
- HVIDTFELDT Arild, *Mistilteinn og Balders død*, in «Årbøger for nordisk oldkyndighed og historie», 1941, 169-175.
- JESCH Judith, *Hrómundar saga Gripssonar*, in P. PULSIANO et al. (ed.) *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York and London, 1993, 305.
- KALINKE Marianne E.; *Bridal-Quest Romance in Medieval Iceland*, Ithaca 1990.
- KAUFFMANN Friedrich, *Balder: Mythos und Sage nach ihren dichterischen und religiösen Elementen untersucht*, Strassburg 1902.
- KROES H. W. J., *Die Balderüberlieferung und der zweite Merseburger Zauberspruch*, in «Neophilologus», 35 (1951), 201-213.
- KROHN Kaarle, *Lemminkäinen's tod < Christi > Balders tod*, in «Finnisch-ugrische Forschungen: Zeitschrift für finnisch-ugrische Sprach- und Volkskunde», 5 (1905), 83-138.
- LINDOW John, *Murder and Vengeance among the Gods. Baldr in Scandinavian Mythology*, Helsinki 1997.

- MAROLD Edith, *Eiríksmál*, in P. Pulsiano et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York / London 1993, 161-162.
- MEISSNER Rudolf, *Die Kenningar der Skalden: ein Beitrag zur skaldischen Poetik*, Bonn / Leipzig, 1921.
- NECKEL Gustav, *Die Überlieferungen vom Gotte Balder*, Dortmund 1920.
- NIEDNER Felix, *Baldrs Tod*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 41 (1897), 305-334.
- ÖRNÓLFUR THORSSON, *Sturlunga saga: Árna saga biskups, Hrafnas saga Sveinbjarnarsonar hin sérstaka*, Vol. 2., Reykjavík 1988.
- RYDH Hanna, *Seasonal Fertility Rites and the Death Cult in Scandinavia and China*, in «The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities», 3 (1931), 69-98.
- SCHIER Kurt, *Breiðablik/Bredebliche: Zur Frage einer Balder-Überlieferung in Dänemark*, in F. HØDNEBØ et al. (udg.), *Eyvindarbók: Festschrift til Eyvind Fjeld Halvorsen, 4. mai 1992*, Oslo 1992, 273-281.
- SCHNEIDER Hermann *Loki*, in «Archiv für Religionswissenschaft», 35 (1938), 237-251.
- SCHNEIDER Hermann, *Beiträge zur Geschichte der nordischen Götterdichtung*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 69 (1947), 301-350.
- SKOVGAARD-PETERSEN Inge, *Bjarkamál*, in P. PULSIANO et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York / London 1993, 46-47.
- STARBÄCK Carl Georg / BÄCKSTRÖM P. O., *Berättelser ur svenska historien*. Bd 1, *Sagovärlden*, Stockholm 1860.
- STRÖM Folke, *Loki: ein mythologisches Problem*, Göteborg 1956.
- TUCKER John / LOUIS-JENSEN Jonna (ed.), *Plácidus saga*, Copenhagen 1998.
- TURVILLE-PETRE Gabriel, *Scaldic Poetry*, Oxford 1976.
- VRIES Jan de, *Altnordische Literaturgeschichte*. Bd. 2, *Die Literatur von etwa 1150 bis 1300, Die Spätzeit nach 1300*, Berlin 1967.
- WHALEY Diana (ed.), *Þjóðólfr Arnórsson*, in K. E. GADE (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 2, from c. 1035 to c. 1300*, Turnhout 2009, 57-176.
- WOLF Kirsten, *Skjöldunga saga*, in P. PULSIANO et al. (ed.), *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*, New York / London 1993, 597-598.
- ZOËGA Geir T., *A Concise Dictionary of Old Icelandic*, Oxford 1910.

A RELIGIOUS VIEW OF *THE WIFE'S LAMENT*

by
Raimondo Murgia
Tallinn University

1. INTRODUCTION

This 53-line poem is copied on folio 115^{r-v} of the *Exeter Book*. A cursory literal reading reveals that it is about a woman's lament over the division from her husband. The text seems to meet the criteria of the old English elegy¹ for the themes of exile and separations are mentioned from the very first lines. *The Wife's Lament* (henceforth WL) commences with a first person narrator in a riddle-like way that soon stimulates the reader's curiosity about the speaker's identity.

In the light of the religious allegory, the poem has been interpreted as the lament of the Church over her desperate state in this world after the departure of Christ and metonymically, the outcry of the Christians' soul deprived of their Lord. SWANTON (1964), BOLTON (1969) and HOWLETT (1978) have advocated the Christian interpretation that the relationship between husband and wife is a metaphor for the relationship between Christ and the Church. I will strive to corroborate and restore their view through more evidence. Given this variety of interpretations, WL is a masterpiece with its own aesthetic value².

¹ For the definition of the Old English Elegies, refer to GREENFIELD (1965) and KLINCK (1992), among others. For the theme of exile in this specific poem, my reference is RISSANEN (1969).

² ECO (1975, p. 338) sets forth the concept of aesthetic idiolect. He observes that aesthetic texts seem to interweave different messages, so that: (i) *many* messages are *ambiguously* arranged on different discourse levels; (ii) the ambiguities are the outcome of a prearranged *purpose*; (iii) both common and uncommon devices of a given message yield a *contextual pressure* upon the devices of other messages; (iv) the way in which a given message breaks the rules of a given system are *the same* for all messages and for all systems.

In WL, the speaker's identity is a crux just like in the other OE elegies. Other *cruces* that can be considered key-points are the following:

- a) the relationship between the speaker and the other character;
- b) the number of characters involved in the story;
- c) the polysemy of key-terms;
- d) the chronology of the events narrated;
- e) the dispute on whether the closing lines are a gnomic statement or a curse.

2. SPEAKER AND CHARACTER(S)

Once we assume that the speaker is a woman who narrates her own story, the metaphor for Christ and the Church as husband and wife can be accommodated more easily. The debate over the speaker's gender has established so far that WL features a female internal narrator. This is the most widely accepted evaluation that hinges on the introductory lines *Ic þis giedd wrece / bi me ful geomorre, minre sylfre sið* (1-2a). The inflections of *geomorre*, *minre* and *sylfre* are at stake here. If the first term is an adjective, then it refers to the speaker; consequently, its feminine inflection will settle the speaker's sex. If *geomorre* is an adverb³, then the debate over the speaker's sex will anyway pivot around the inflections of *minre* and *sylfre*. STEVENS (1968) cogently contends that they are inflections of dative case in agreement with the noun *sið*. However, this noun does not display any dative case inflection. For that reason, Stevens suggests to emend *sið* into *siðe*, despite the metrical objections raised by LUCAS (1969, p. 290), who provided lexical evidence against the male-to-male relationship between the speaker and his lord. I maintain that the grammatical evidence for a male

Accordingly, aesthetic texts are purposely conceived to be ambiguous, which is why they are liable of different interpretations. Therefore, one is led to conclude that the more interpretations are given for a text, the higher is its artistic value. This survey shows a large number of interpretations indeed, although it must be specified that it does not represent the plethora of works on WL, neither was it intended to.

³ According to STEVENS (1968, p. 82), the double *r* in *geomorre* is to be explained away as a spelling variant of the word *geomore* or the «result of the scribe's anticipation of the two subsequent *-re* endings». Thus, he considers that the word is an adverb modifying *wrece*.

speaker proposed by Stevens is tenable. Yet, I argue that the speaker is a woman because the evaluations of a male speaker so far reviewed hinge solely upon the different emendation of *sið* and they are not corroborated by the vocabulary. LUCAS (1969) observes that the terminology reveals the love-relationship between husband and wife.

The terms used by the speaker to designate the man and their relationship are listed below. Their translation from the old English dictionary⁴ will validate a bisexual relationship:

- | | | |
|-------------------------------|-------------|-----------------------------------|
| 1. <i>blaford</i> | (5a; 15a): | lord; |
| 2. <i>leodfruma</i> | (8a): | patriarch, prince, king, beloved; |
| 3. <i>monnan</i> | (19b): | a human being of either sex; |
| 4. <i>freondscipe</i> | (25a): | friendship; |
| 5. <i>felaleof</i> | (26a): | much beloved; |
| 6. <i>frea</i> | (33a): | lord, master, the Lord; |
| 7. <i>freond</i> | (47b): | friend, loving, part; |
| 8. <i>wine</i> | (49a; 50b): | lord, used of a husband or lover; |
| 9. <i>leofes</i> ⁵ | (53b): | beloved. |

Notably, most of the terms above design an asymmetric relationship, in the sense that one interlocutor – in this case the man who departed – enjoys a higher social status than the other's. Particularly, the fact that the woman calls the man *blaford*, *leodfruma* and *frea* stresses his high rank and his authority over the speaker. At the same time, *felaleof* and *wine* confirm the intimacy between the interlocutors. That the man is in the social position of giving orders, is visible from the verb *hatan* 'to command, to bid, to promise'⁶ in the phrases *het me blaford min/ her heard niman* 'my lord commanded that I take abode here' (15a), and *heht mec mon wunian/ on*

⁴ BOSWORTH & TOLLER (1973); hereafter referred to as B-T.

⁵ It must be underlined that the term *leof* (53b *leofes*) is used in this context ambiguously. In fact, it could be either a specific reference to the speaker's beloved or a reference to the plight of a generalized woman or man, who is awaiting the loved one. This twofold meaning is in line with the nature of the closing lines, which are deemed a gnomic statement or even a curse.

⁶ This latter meaning should be ruled out for inconsistency with the overall context of the sentence.

wuda bearwe (27a). It is also indisputable that the female speaker is subdued by the man, for his orders are addressed to her.

Remarkably, the verbs related to the husband confirm his supremacy for they are mostly active, save in the closing lines. On the contrary, the verbs connected to the wife convey her present passive endurance. Strikingly, the wife seems to shoulder her husband's troubles too. As a matter of fact, she overtly laments that *Sceal ic feor ge neah/ mines felaleofan/ fæhðu dreogan* (25b-26) 'I shall endure the feud of my much beloved one far and nigh'. Not only is the woman suffering for her own plight, but she also takes on her husband's one. She seems to be doomed to perpetual endurance and passivity, as the following verbs show: *bidan* (3a) 'undergo'; *witan* (5a) 'suffer'; *longian* (14b) 'yearn'; *dreogan* (26b) 'endure'; *wunian* (27a) 'remain'; *begietan*⁷ (32b; 41b) 'assail, take hold of'; *sittan* (37b) 'sit'; *wepan* (38a) 'weep'; *gerestan* (40b) 'cease'. The activities of the woman are confined to *wrecan* (1a) 'recount, tell, narrate', *secgan* (2b) 'say', *secan* (9b) 'seek', and *gongan* (35b) 'walk', although her walking is in turn circumscribed *geond þas eorðscrafu* (36b) 'throughout this earth-cave'.

The *prima facie* evidence that the protagonists of WL are wife and husband is furnished by the sentence *ða ic me ful gemæcne/ monnan funde* (18) 'since I found the man most suited to me', whereby the speaker explains her disconsolate condition, because the man 'perfectly matched to her' was driven away. The translation of *gemæcne* in B-T runs: «equal, like, well-matched, and suited». In addition, the conjugal connotation of the term emerges from the adjective *gemæclīc* 'relating to a wife, conjugal'.

DOANE (1966) and WARD (1960) consider that a third party may be present in the poem. Still, I maintain that only two characters are involved, as validated by the dual pronouns sprinkled throughout the poem: *unc* (12a; 22a) 'the two of us'; *wit* (13a; 21b) 'we two'; *uncer* (25a) 'of us two'. Interestingly, a pun might be at play on the word *wit* (13a; 21b), which resembles the noun *wite* (5a) 'pain, suffering'. A speculative interpretation of this could be that the source of pain is the present situation of the two

⁷ This verb seems to be inconsistent with this list of verbs of endurance. Once it is placed into its context, it becomes clear the connection with the woman, who undergoes the assailing of wrath and longing: *Ful oft mec her wraþe begeat* (33b) 'very often wrath assailed (took hold of) me'; [...] *longaþes / þe mec on þisum life begeat* (41) 'this longing that assailed me in this world'.

characters. In fact, the present suffering seems to be toughened by the dual pronoun and the possessive one:

1. *þæt hy todælden unc* (12b) 'that they separate us': here the dual in the accusative case indicates that the couple is the patient of a given action, rather than the agent;
2. *þæt wit gewidost in woruldrice lifdon laðlicost* (13-14a) 'that we live in this world most hatefully and farthest off': this subordinate clause is headed by *ongunnon þæt þæs monnes magas hycgan* (11) 'the man's kinsmen tried to'. Therefore, the couple is undergoing someone else's wish;
3. *ful oft wit beotedan* (21b) 'we two often vowed': in this case, the couple is the subject of the action, but the action took place in the past;
4. *þæt unc ne gedælde nemne deað ana oowiht elles* (22-23a) 'that anything else, except death only divide us': they are again the object of the action;
5. *is nu swa hit no wære freondscipe uncer* (24-25a) 'our marriage/relationship is now as it never existed': their relationship in the present situation is negatively depicted.

Both context and grammar in the passages above substantiate that the couple is enduring someone else's action. The passive endurance of the couple and the deficiency of the speaker's activity are mirrored in the meaning of the verbs. Consequently, the negative connotations of present situation are further accentuated. Since the lament over the present misery is the most significant feature of the old English elegies, it is sound to state that WL is the most representative of them.

Once established that there are two characters in the story and that they are in a marital relationship, a step farther is required in order to put forward an allegorical reading. In the next section, a look at the keywords in the poem will help such an enterprise.

2.1. *Keywords and polysemy in the poem*

The utmost accuracy in the lexicon is another distinctive quality of WL. The author pondered every single word and crammed a significant amount of meanings in only 53 lines. So far, we gather that the speaker is going to

recite the story about her own *sið* (2a). This word bears several meanings: journey, lot, condition, fate, and experience. Uncertainty on the meaning of the term should be overcome by the context. If we look for the context beyond the textual level, e.g. on the assumption that the poem meets the criteria of the elegies, we will expect the description of a personal experience or present condition, thus concluding that these terms are the most probable candidates for the meaning of *sið*. I propose the meaning ‘condition’ rather than ‘experience’ because the latter emphasises the past, while the text is suffused with references to the present that start from line 24: *Is nu/ swa hit no wære*. As far as this line, the speaker has been rehearsing the earlier events that have caused her present plight, and from this line on, she underlines her present situation by present tense inflections of verbs and deictic adjectives such as *þes* (29a), *þas* (36b), *þæs* (41a), and *þissum* (41b). Thus, line 24 is the point of switching from past into present, and the account of the speaker’s past affairs is functional to the explanation of her present troubles. On these grounds, it could be affirmed that the poem describes a present condition rather than a bygone experience.

The words used by the lady to designate her husband are also polysemous. The woman mentions him ten times exploiting eight different words that I recall for the sake of convenience: *blaford*; *leodfruma*; *mon*; *felaleof*; *frea*; *freond*; *wine*; and *leof*. These show that the man could be the speaker’s lord, husband or friend. In fact, *blaford* ‘lord’, *frea* ‘Christ, God, master, lord’, and *leodfruma* ‘patriarch, chieftain, prince, king, beloved’, denote a person of high rank. The problem is that the first two words may be addressed indifferently to a lord, a king and a husband, who was at the highest place in the hierarchy of the family. Since the meanings of *leodfruma* range from ‘king’ to ‘beloved’, the man’s identity darkens.

The word that seems to encourage the possibilities that the man is the husband’s speaker is *felaleof* ‘much beloved’, because this term of address is more likely to concern someone intimately close. Although the default meaning of *freond* is ‘friend’, it also stands for ‘partner’. The same is true for *wine* that literally means ‘friend’, but it also appears in B-T as an allocation for a husband or a lover. Finally, *leof* translates ‘beloved, loved one’, but also ‘dear’ and ‘friend’ and it is normally used of God or a superior, as DOANE (1966) explains. Thus, the words hitherto considered reveal the ambiguity about the man and his relationship with the speaker. What remains indisputable is the princely connotation of the man and his supe-

riority over the speaker in the social hierarchy. To corroborate my reading, I recall that the same princely connotation can be attached to Christ, who is indeed referred to as the king of man in the patristic literature.

The speaker acknowledges that *Ða ic me feran gewat/ folgað secan* (9) 'Then I departed to seek my service'. The debatable word in the clause above is *folgað* that B-T translate into 'retinue, service of a follower', and specify the Latin source *id quod sequitur, cōmītātus*. MALONE (1962) suggests 'protection' as a possible translation, whereas CURRY (1966) observes that since the term implies 'service due to a lord', it is rational to assume that the woman departed to seek her lord. Conversely, WENTERSDORF (1981, p. 497) objects that «if the speaker had gone in search of her husband, it seems odd that she would have used a technical term such as *folgað*, when other words alliterating with *feran* and indicating more precisely the object of her search – *frea*, *freond*, even *fruma* – were available».

Since I propose that the woman in the story is the allegory of the Church, I assume that *folgað* means 'retinue, followers'. I must soon clarify that it was the text itself that has led me to this interpretation rather than a prejudice of the poem as an allegory. Therefore, the word *folgað* also hints at the role of the Church in the world, which is indeed to spread the divine word, to seek followers, and to convert them to Christianity. In order to carry out this mission the Church should logically *feran* (9a) 'travel'. It seems to me that the concept of journey is emphasized by the pleonastic use of the verb in *Ða ic me feran gewat* (9a) 'then I myself to travel departed'. Since the theme of journey is another feature of the elegies, the pleonasm of the verb 'to travel' provides further evidence that WL is a genuine elegy. What is essential for my allegorical reading is that the image of journeying mirrors the Church's mission to evangelize, and it harmonizes with the allegory of life as a journey.

One more crux occurs in line 15, which reads *Het mec blaford min/ her heard niman*. The questionable words are *her* and *heard*, the former being the last word of the line in the manuscript, and the latter being the first one of the subsequent line. Their position in the MS intensifies the difficulty, as there is the possibility that the single word *herheard* could have been divided into *her/ heard* for reasons of room in the line⁸. This hypoth-

⁸ DAVIS (1965, p. 291) too, explains in a footnote that «the MS line ends with *her, heard*

esis is corroborated by line 13 of the original MS, where the same division concerns the word *stede* that in the MS reads *ste/ de*. Wentersdorf by *herheard* implies that the lady was bidden to stay in a temple-dwelling⁹. Klinck opts for *her heard* thus taking *heard* as the adjective ‘cruel’ applied to the husband. LESLIE (1961, p. 54) prints *her eard*; hence, his translation of line 15b runs ‘to take up abode here’. However, he admits that the «emendation of *heard* to *eard* is desirable on metrical as on other grounds, in order to avoid double alliteration in the second half-line, contrary to the established practice of Old English poets». Given this, the core meaning of this line is the lord’s order that the woman must stay in that particular place, be it a sanctuary, be it in the grove or be it in a hostile land.

The same issue concerns the word *gemæcne* (18a) that could also be emended to *gemæc/ ne*. On the assumption that the disputed word must not be split, the line runs *ða ic me ful gemæcne/ monnan funde* ‘then I found the man most suited to me’. Alternatively, the division into *gemac/ ne*, generates the translation ‘then I never found a man fully like me’. This division is adopted by those scholars, who claim that the characters in the poem are a thane and his lord¹⁰, and that the thane is lamenting over his lord’s departure. Specifically, the thane suffers because the man he had found is not an ordinary one but the *ful gemæc* ‘perfect mate’, in the sense that there is an absolute concord between the two characters. Still, the most accepted emendation is *gemæcne* as a single word, which is the most important evidence of a marital relationship, hence the indication of a female speaker. Indeed, DOANE (1966, p. 84) observes that the term *gemæcne* «is the only occurrence of the word in an adjectival form, but as a noun *gemæcca* it means one of a pair. It is applied to turtle doves, the soul-body

beginning the next line; it is impossible to tell whether the scribe had one or two words before him».

⁹ He also explains that «the separation of *herheard* as *her/ heard* rather than *hearh/ eard* might be due to the scribe’s failure to recognize this rarely used pagan term». In his opinion, the compound *herheard* is to be read as *hearh/ eard*, a variant spelling of the term *hearg/ eard*, following GREIN’s (1861) suggestion that *hearg* means ‘pagan sanctuary’.

¹⁰ BAMBAS (1963, p. 305) claims that «the vocabulary used to discuss the relationship between the narrator and the absent chief does not clearly signify a bisexual relationship. The relationship of husband to wife can be so expressed, but these terms do not in themselves or ordinarily mean ‘spouse’».

relationship and in some cases refers to married couples». It follows that it is very likely to indicate a complementary part of a unit.

Morþor hycgende (20b) is one more troublesome epithet. The difficulties arise from the word *morþor*, which B-T translate into 'murder, mortal sin, great wickedness, torment, deadly injure, great misery'. The hypothesis that the speaker is dead rests also upon this word¹¹. However, KLINCK (1992, p. 182) remarks that «though *morþor* need not always mean 'murder', it always carries a sense of evil or violence, and never refers to death in a general sense. [...] The man, then, is brooding upon some evil intention». Assuming that death is involved in the story in the specific sense of violent death, the debate on who is concerned with death still remains unsolved.

The technical word *fæhb* is the variant spelling for *fæhðu* (26b) that B-T translate into 'feud, vengeance, enmity, hostility', and notably «that enmity which the relations of the deceased waged against the kindred of the murderer». The use of such a technical term might be a clue that some kind of death is involved in the story. In fact, enmity and hostility could also be the reasons for the man's departure or for the woman's confinement. In this regard, BASKIND (2002, p. 6) points out that *fæhðu* «leads to confusion regarding the narrator's situation since we cannot know whether she is enduring her beloved's enmity toward her, or suffering from the repercussions of his feud with somebody else». As I have argued above, it is remarkable that the woman suffers for the husband's enmity, rather than the husband himself, as it should be expected. SWANTON (1964, p. 285) argues that the word «seems rather to denote persecution by the world in general, which she, i.e. the Church, must bear because of her relationship with Christ».

Uncertainty also generates from the identity of the *mon*, who ordered that the wife remain in the grove, as the phrase *Heht mec mon wunian/ on wuda bearwe* (27) illustrates. *Mon* could be either the impersonal pronoun that translates the modern German 'man' and the modern English 'someone', or it could refer to a specific man. In this case, the possibilities are

¹¹ LENCH (1970) and SHORT (1970) contend that the poem is about an adulterous wife, whose husband ordered her killed in compliance with the Anglo-Saxon law. This explains why the husband is referred to as *morþor hycgende* 'meditating upon death'. The other two words upon which the hypothesis of a dead speaker rests, are *eorðscraf* and *eorðsele* (see below).

restricted to the husband or to a third party, who might be a husband's kin. Given the overall context, in which the man plays an active role while the wife passively¹² undergoes his will, I suggest that the man in line 27 is the *blaford* mentioned in line 15, who orders that the wife must 'take up abode here': *het mec blaford min/ her heard niman*. Such command inflates the woman's distress in the present.

The final severe *cruces* concern the *geong mon* and the verb *sculan* in *A scyle geong mon/ wesan geomormod* (42); the preliminary translation would be 'A young man should always be sad at heart'. This sentence sets the tone of the final section of the poem (42-53) that has variously been interpreted as a gnomic statement, a summary of the speaker's situation, and a curse upon the man responsible for the wife's present state. These interpretations respectively yield the possible candidates for the referent of *geong mon*: it could be a general man, the speaker or her husband, or else, the man who issued the order that the wife be confined in the grove. Each referent is influenced by the meaning selected for *sculan*.

As indicated by B-T, the modal *sculan* denotes obligation, need, necessity, wish, and possibility. A further difficulty is that the translation of it does not tally with the modern English since the verb in OE also expresses the deontic modality, which in modern English is delegated to the verb 'must'. It is worthwhile to recall that modal verbs express necessity and possibility, but also wish and speaker's epistemic position¹³. The occurrence in the text is *scyle*, the singular form of present subjunctive, which NILES (2006, p. 158) considers as a hortatory subjunctive¹⁴ in the vindictive meaning 'let it be' and concludes that in the final lines the speaker is cursing the

¹² Objections to this statement can be found in BASKIND (2002, p. 8), who disputes that «despite the poem's seeming dearth of action, the speaker does engage in acts of physical agency, albeit acts either vague or in the past. [...] a closer look reveals that she does possess agency: she engages in verbal and physical actions and she exerts power with her actions». Also NILES (2003), argues that the woman does not play a passive role at all since she calls down a curse upon her husband's head in the closing lines. She uses words to strike the object of her anger and to carry out her vengeance.

¹³ For details on modals, mood and modality see, among others, HUDDLESTONE & PULLUM (2005).

¹⁴ Niles argues that the closing lines of the poem represent a curse: «If the verb *scyle* is taken as a hortatory subjunctive, then it must mean 'let it must be', if readers will excuse a paraphrase that sounds odd in modern English but that conveys with precision one possible sense of subjunctive *scyle* versus indicative *sceal*».

geong man. His argument is tenable because he observes that the subjunctive of *sculan* also expresses a wish, in this case the speaker's wish that the man who caused her situation share her very same fate.

Given the polysemy of this verb, the passage could also be a gnomic statement meaning that her condition should be the same of everyone else, who is doomed to yearn for the beloved one. Since the modal *sculan* may also express possibility¹⁵, the closing lines of the poem have also been regarded to be the wife's forethought that her husband is in the same condition as her and he is suffering as much as she is. Furthermore, the polysemy of *sculan* is accentuated by the subjunctive form. Following the English dictionary¹⁶, this form is used to designate an «action or a state as conceived (and not as a fact) and therefore used to express a wish, command, exhortation, or a contingent, hypothetical or prospective event». To recapitulate, given the twofold polysemy of the modal verb resulting from (a) its ambiguous domain (necessity, possibility or wish) and (b) its occurrence in the subjunctive form, the closing lines of WL may both be deemed a gnomic statement or a curse. The choice of interpretation is determined by the overall context that is in turn built upon the plot, the number of characters involved, the relationship between them, and the speaker's identity.

2.2. *The chronology of narration*

Different interpretations generate from the assumption that the text follows a linear chronology or not. The chronology could be figured out by a careful analysis of the time markers in the poem, had they not been as unclear as the *crucis* reviewed so far. The narrator seems to be speaking her heart about the events that have produced her present exile and wretchedness. Therefore, she is following the drift of her emotions rather than a linear chronology and the sequence of narration is more likely to follow the events in order of importance:

¹⁵ Notice that the basic meaning of the modern English 'shall' and 'should' express deontic modality. The epistemic use is discernible from the sentence *Where is the key? It should be in the desk drawer*. Remarkably, in this sentence there is likely to be a deontic component too.

¹⁶ SIMPSON & WEINER (1989).

1. introduction;
2. man's departure;
3. speaker's departure in search for followers;
4. husband's kinsmen conspiracy to separate the couple;
5. man's command that the woman stay in the grove;
6. speaker's finding of the perfect mate;
7. speaker's present condition of suffering the husband's feud;
8. man's command that the woman stay in the earth-cave;
9. description of the speaker's dwelling;
10. gnomic statement.

That the chronology is upended is patent from the fact that the man's departure occurs in the text before the woman's discovery of the man and that the man's command is subsequent to his departure unless we accept that a third party is involved¹⁷. Again, this inconsistency arises because the speaker might be pouring out the events as they generate in her mind. Nevertheless, the speaker has correctly arranged the most important event i.e. the man's departure soon after the introduction about her story of misery (ll. 1-5). Indeed, on the speaker's words, *Ærest min blaforð gewat* (6a) 'First my lord departed', indicating through the deictic adverb *ærest* 'first' that the first event of the story is her lord's departure. It is sound to presuppose that this episode is placed at the beginning of the narration because it is the most impressive in the speaker's mind.

Time in the poem can be discerned through verbs and deictic adverbs. Here is an abridged version of the sequence of events that are introduced by adverbs of time and verbs:

- | | |
|-----------------------------------|---------|
| 1) <i>Ærest min blaforð gewat</i> | (l. 6) |
| 'First my lord departed' | |
| 2) <i>Ða ic me feras gewat</i> | (l. 9) |
| 'Then I set off' | |
| 3) <i>Ongunnon þæt þæs monnes</i> | (l. 11) |

¹⁷ The chronology can be exploited to demonstrate without inconsistency that another man plays a role in the story. In fact, if we accept that the chronology of the text is linear, we must also accept that the man who issued the order that the woman be confined in the earth-cave cannot logically be the same man who departed over the tossing waves, thence the theory of a third character, set forth by WARD (1960) and DOANE (1966).

- ‘This man’s kinsmen had begun’
 4) *Het mec blaforð min* (l. 15)
 ‘My lord ordered me’
 5) *ða ic me ful gemæcne monnan funde* (l. 18)
 ‘then I found the perfect mate’
 6) *Is nu swa hit no wære* (l. 24)
 ‘Now is as if it never was’
 7) *heht mec mon wunian* (l. 27)
 ‘the man ordered my to remain’

Since I maintain that the characters in the poem are two and that the narration is not linear being an outburst of the woman’s feelings, I propose the following abridgment of the story:

The husband’s kinsmen have conspired to divide a couple, causing the man to depart. Before departing, the husband orders that his wife should remain in this land (metonymically this world), where she will be walking in search of followers. In this land, she endures her husband’s feud and laments over her consequent state of exile and loneliness.

In accordance with the religious metaphor, Christ is the husband and the Church is His wife. It might be objected that in the aforementioned summary I have not accounted for the woman’s finding the perfect mate, neither for the vows of fidelity sworn by the couple, nor for the statement that their relationship is now as if it never existed. To invalidate these objections, I would like to quote at length the passage in which they occur:

*forþon is min hyge geomor,
 ða ic me ful gemæcne monnan funde
 heardsæligne, hygegeomorne,
 mod miþendne, morþor hycgende
 bliþe gebæro. Ful oft wit beotedan
 þæt unc ne gedælde nemne deað ana,
 owiht elles. Eft is þæt onhworfen.
 Is nu swa hit no wære
 freondscipe uncer. (17b-25a)*

‘this is why my mind is sad, since I found a man well suited to me, unfortunate, mournful in spirit, concealing his feelings, meditating upon death, with a joyful demeanour. Often we two vowed that nothing should part us, except

death only, nothing else. Afterward that has reversed. Our relationship is now as if it never existed¹⁸.

These lines have nothing to do with the physical development of the events, but they are the speaker's personal reflection that she found that particular man. This thought has led to the vows of fidelity and then to the conclusion that in the present their relationship has totally changed. The indications that the narration has been interrupted are given by the switch into the present tense, as shown by the verbs in the phrases *is min hyge gemor*; *Eft is þæt onbworfen*; and *Is nu/ swa hit no wære*. These also indicate that the narrator has embedded personal contemplations or comments in the narration, thus yielding the effect of immediacy and revealing that the past events are still of great consequence in the present¹⁹.

The main reason for the wife's present trouble seems to be the plot of the husband's kinsmen that *Ongunnon* (11a) 'had begun' conspiring against him. This verb could refer to a time antecedent to that expressed by the adverb *ærest*, applied to the lord's departure. Therefore, it is logical to assume that the man's departure was caused by a preceding conspiracy. Moreover, preterite verbs also translate the pluperfect under certain contexts (WENTERSDORF 1981, p. 494).

One more controversy is about the meaning of *þa* in the phrase *þa ic me ful gemæcne monnan funde* (18). This adverb means either 'then' or 'when'. To assume the first meaning, is to hold that the events follow a linear development, thus logically concluding that there must be a third party in the poem, otherwise it cannot be clarified how the man who first departed in line 6 is the very same man of line 18, whom the wife refers to as the perfect mate. The meaning 'when' should be ruled out because it yields the translation of *forþon is min hyge geomor, þa ic me ful gemæcne monnan funde* into 'therefore my mind is sad, when I found the perfect

¹⁸ Henceforth, unless otherwise indicated, translations of texts from both the *Exeter Book* and the *Anglo-Saxon Poetic Records* are from Kennedy's work. See www.dmoz.org/Arts/Literature/World_Literature/British/Anglo-Saxon/.

¹⁹ LANDRUM (1963, p. 79) notes that «the chronology of the poem thus becomes clear: the structure is psychological and spiritual, the events of the past mingling with those of the present as the grieving wife allows them to pour in upon her. [...] The happenings are presented in a loose stream-of-spirit arrangement so that the effect will be one of simultaneity».

mate'. Indeed, it does not make sense for one person to be sad at realizing that s/he has found the perfect mate. Therefore, I hold the meaning 'since', as expressed by B-T. For the sake of comparison and of homophonic proximity, it is worth reminding that the adverb *ða* translates the modern German 'da', which introduces a causal relationship. Thus, the reason why the speaker is *hyge geomor* (17b) 'sad-minded' is due to the fact that she found the perfect man and now their relationship is *swa hit no wære*.

To recapitulate, the chronology of narration strongly influences the interpretation of WL. Critics who hold that the events follow a sequence must perforce allow that a third party is involved, otherwise they cannot explain how the man first departed (6) and then is found by the woman who describes him as the perfect mate (18). Those who maintain that the narration follows the lady's emotional state are not obliged to propose such an assumption, and consequently bypass the thorny question of chronology. Most importantly, they can more easily demonstrate that the relationship between the characters is bisexual, thus paving the way for the allegory of Christ and the Church as Husband and Wife.

3. THE RELIGIOUS VIEW OF THE WIFE'S LAMENT

The most-quoted definition of the poem from the religious point of view is certainly that presented by SWANTON (1964, p. 289): «*The Wife's Lament* is considered to be an exploration of the relationship between Christ and the Church, which yearns for re-establishment of a previous union – a Reitzensteinian *Gottesehnsucht* – while the world in its Last Age after the death and departure of the Man, presents images only of desolation and decay». I admit that his article is very well structured, convincing, and consistent. Indeed, his article has laid the ground for my Christological interpretation too. Nevertheless, I would like to strike a blow for the earlier Christian religious interpretation set forth by LANDRUM (1963). In her Ph.D. dissertation, she argues that the source of WL is the story of Babylonian captivity found in the Book of Lamentations. She also notes that «in the Vulgate Jerome subtitles the book 'Jerusalem Humiliata et Derelicta,' a phrase which can be taken as the solution to the riddle posed by our poem; for it describes perfectly the forsaken wife, brought very low indeed – even to a cave in the earth». She argues that the captivity allegorically represents «the soul's bondage in sin, from which release will come if our sīþ is a

righteous one and leads us to our heavenly home; if we do not return from our sinful exile, we can look forward to eventual damnation». Thus, we live in the city of sin, yearning for our true home in heaven.

Once more, I uphold that WL is the allegory of the expression of grief cried out by the Church at the departure of Christ. According to what has been said so far, my religious reading rests on the following points:

1. the speaker is female;
2. the characters involved in the story are two;
3. the relationship between the narrator and the departed man is asymmetric, i.e. the man enjoys a higher position than the speaker in the social hierarchy;
4. the chronology of narration is not linear, but follows the speaker's stream-of-spirit.

The assumptions (1-4) will henceforth be taken for granted, and substantiated by parallels with the Holy Bible as well as with other relevant Old English texts and keywords from the *Anglo-Saxon Poetic Records* (hereafter ASPR).

The poem opens with the speaker's introduction that she is going to relate her own *sið*. It seems impossible to find a word more suitable than this one. In fact, not only does the word set the tone of an elegy, but it also anticipates that the poem will have to do with fate. In the term, readers may indeed find one landmark of the elegies, which is the theme of journey. Particularly, it reminds to the much-exploited allegory of life as a journey, which appears throughout the patristic literature and seems to be well known among the Anglo-Saxon too, seeing its occurrence in the *Exeter Book* itself, most explicitly represented by *The Wanderer* and *The Seafarer*. The soul journeying through this world in search of the Lord is also evident in the *peregrinus* figure that appears in these elegies, and the life of man as a pilgrimage is another commonplace. The word *sið* appears often together with *wræc* 'misery/ exile' to form the compound *wræcsiþ* (5b) in WL, which on the assumption that *siþ* means 'journey', it could imply that both the pilgrim and the exile share the same fate of being alone. If we translate *siþ* into 'lot, experience or condition', the compound will translate accordingly into 'painful experience' or 'lot of misery'. I reiterate that given the continuous references to the present, I choose the meaning

'condition', as this word seems to convey more links to the present than the word 'experience'.

The speaker acknowledges that the story is about her condition and *niwes oppe ealdes* (4a) 'of the new and of the old'. Landrum suggests that this phrase alludes to the two Testaments and simultaneously foreshadows that the narration will leap back and forth in time. I believe that the chronology of narration follows the speaker's emotions rather than a time sequence because I have already mentioned that the dual personal pronouns in the poem indicate that the characters must be two. Intentionally or not, the speaker has related the most important event in the text in such a way that readers find it at the first place whichever viewpoint they take (the poem follows a chronology or it does not). In fact, the lord's departure has caused the woman's sorrows and her wandering through this world with *leofra lyt* (6a) 'few friends'. The phrase *Ærest min blaford gewat* (6a) is the core of the poem, i.e. that life without Christ is sorrowful and desperate. The idea of life as a sea-journey could be found in the statement that Christ departed *ofer yþa gelac* (7a) 'over the tumult of waves'. This could be the euphemism for His death.

After Christ's leaving, the Church is left in this world in search of *folgað* (9b). I have pointed out that the technical translation of it is either 'retinue' or 'service'. Landrum has shown that the term means also 'destiny' but I have proposed the translation into 'followers', considered the principal role of the Church, i.e. to evangelize and to convert those unfaithful ones who had caused the departure of the Lord. Accordingly, the destiny of the Church is to journey everywhere in search of followers for her *weapearfe* (10b) 'woeful need' of reunion with Christ. The allegory of Christ's departure plotted by His kinsmen emerges from the following passage:

*Ongunnon þæt þæs monnes magas hycgan
þurh dyrne gefoht þæt hy todælen unc,
þæt wit gewidost in woruldrice
lifdon laðlicost, ond mec longade.* (11-14)

'The man's kinsmen had begun to conspire through malicious thoughts that they would separate us, so that we live most hatefully furthest off in the kingdom of this world, and I suffer'.

It could be that *magas* (11b) 'kinsmen' denotes the human kind in general

as Christianity implies that we are all sons of the same Father. Christ was obliged to depart because of that *dyrne gepoht* (12a) ‘malicious thoughts’, which plainly represent the sins and the wicked souls of men. The passage hints at the theme of exile and separation by the phrases *todælen unc* (12b) ‘to separate us’ and *gewidost in woruldrice* (13) ‘farthest off in the kingdom of this world’. Notably, the dispersion of Christians occurs in Ezekiel:

Et effudi indignationem meam super eos pro sanguine, quem fuderunt super terram, et in idolis suis polluerunt eam. Et dispersi eos in gentes, et ventilati sunt in terras; iuxta vias eorum et iuxta opera eorum iudicavi eos. (Ezekiel 36: 18-19)

‘Therefore I poured out my fury upon them (because of the blood which they poured out on the ground, and because they defiled it with idols). I scattered them among the nations, dispersing them over foreign lands; according to their conduct and deeds I judged them’²⁰.

Accordingly, it is Christ who scattered His flock and who ordered that the Church should remain in this world. We find this explicit request in the sentence *Het mec blaforð min/ her heard niman* (15). The deictic adverb *here* indicates the detachment felt by the speaker who must stay *on þissum lonstede* (16b) ‘in this land’. LANDRUM (1963, p. 167) notes that the word *heard* is «indeed a pun, but instead of being a syllable of hearg-eard, it is a spelling of heord, a herd or flock, the wordplay thus balancing take up an abode and take up a flock». Her observation is consistent with her point of view, and is very attractive indeed, since it reminds to the metaphor of Christ as a shepherd, as illustrated by the passage:

*Dominus pascit me, et nihil mihi deerit:
in pascuis virentibus me collocavit,
super aquas quietis eduxit me,
animam meam refecit.* (Psalm 23: 1-3)

‘The Lord is my shepherd, he gives me everything;
places me at rest me in green meadows,
steers me to peaceful dwellings,
and restores my soul’²¹.

²⁰ Translation from the Authorized Version of the Bible, on www.vatican.va/archive-ENG0839/_INDEX_HTML. Hereafter, unless otherwise specified, all the translations of biblical passages are taken from this site.

²¹ My translation.

I have also analyzed that the woman is distressed because she had found the *gemæcne monnan* (18) ‘the perfect mate’, i.e. her complementary part. I recall the conjugal connotations of the term and that the Church has often been referred to as Christ’s Bride:

Mulieres viris suis sicut Domino, quoniam vir caput est mulieris, sicut et Christus caput est ecclesiae, ipse salvator corporis. Sed ut ecclesia subiecta est Christo, ita et mulieres viris in omnibus. (Letters to Ephesians, 5: 22-24)

‘Wives should be subordinate to their husbands as to the Lord. For the husband is head of his wife just as Christ is head of the church, he himself the saviour of the body. As the church is subordinate to Christ, so wives should be subordinate to their husbands in everything’.

Moreover, the passage above is reminiscent of the higher position of the man in WL, which permits him to give orders. I have pointed out that the only thing that seems to be clear-cut in the relationship between the characters is the high rank of the man, as demonstrated by the honorifics addressed to him, such as *hlaford*, *frea*, and *leodfruma*. Nonetheless, I have noted that it is normal for a husband to be referred to as *hlaford* and *freond*. Given the man’s princely connotations and the terms denoting a marital relationship, it would be consistent to attach these traits to the King and the Bride by antonomasia, namely Christ and the Church.

In case readers are not fully persuaded that Christ is the man in question, I wish to draw attention to the paradox of being *morþor hycgende* (20b) ‘thinking of death’ and nevertheless *blife gebæro* (21a) ‘cheerful demeanour’ at the same time. A parallel to the Old English text *The Dream of the Rood* will highlight that Christ wanted to go to the gallows, in order to redeem humankind. His will is denoted by the following passages:

*Geseah ic þa frean mancynnes
efstan elne micle þæt he me wolde on gestigan.* (33b-34)

‘Then I saw the King of all mankind
in brave mood hastening to mount upon me’.

*Ongyrede hyne þa geong hæled, (þæt wæs god almih̄tig),
strang ond stiðmod. Gestah he on gealgan beanne,
modig on manigra gesyhðe, þa he wolde mancyn lisan.* (39-41)

‘Put off his raiment, stead fast and strong;

with lordly mood in the sight of many
he mounted the Cross to redeem mankind’.

Not only do these passages emphasize the will to die for man, but also Christ’s brave mood as He mounts the cross. In particular, the modal *will* expresses a strong wish. I think that LANDRUM (1963) failed to notice that the cheerful demeanour probably indicates Christ’s attitude, and not as she understands, the ‘cheerful voice’ as the couple vowed fidelity.

The word *eorðscræf* (28b), it is best taken figuratively²² otherwise one would have to account for the out of the ordinary place in which the woman is said to dwell. I agree that this term could symbolize both life in this world and the human body, where the soul is imprisoned and yearning for freedom. Another highly speculative option is that the poet wished to portray the limits of human understanding. I believe that the representation of the earthly life is befitting, and it seems to be confirmed by the subsequent description of *dena dimmel/ duna uphea* (30) ‘dark valleys, high hills’ but mostly by the phrase *brerum beweaxne* (31b) ‘overgrown with briars’. In fact, briars and thorns are typical metaphors for sins, and we know that life is subjugated by sin. In fact, Christ wore a crown of thorns at the Crucifixion, as a symbol of our sins.

After the description of her surrounding, the wife restates that she is alone and whereas *Frynd sind on eorþan, leofe lifgende/ leger weardiað* (33b-34) ‘friends are on earth, the dear living ones occupies their beds’. The meaning of this sentence could be that friends are death, i.e. they are figuratively on earth. The metaphor is confirmed by the sentence *living friends occupy their graves*, which is also a hint at the afterlife. The woman reiterates her never-ending suffering, caused by the longing that *mec on þissum life begeat* (41b) ‘assailed me in this life’.

I hope to have provided enough evidence to substantiate the religious nuance of this poem. I would like to relate the conclusion on the words of LANDRUM (1963, p. 263):

From a literary point of view the poem is brilliantly ended with a paradox – the vast scope of three tiny half lines – as the little poem itself has ranged over earth, hell, and heaven; the total experiences of man, Church, and soul; the events of the past, the present, and the future. From the religious standpoint,

²² See also JENSEN (1990).

however, 'The Wife's Lament' has no conclusion, for the poet has left us waiting for our 'hlaford'. Whether we have chosen to sit beneath the steep cliff or under the oak tree, we are yet in our exile and long for Jerusalem; we, too, remember often a 'wynlicran wic'.

References and other works consulted

- BAMBAS Rudolph, *Another View of the Old English Wife's Lament*, in «Journal of English and Germanic Philology», 62 (1963), 303-9.
- BASKIND Tamara, *Intentional Polysemy in The Wife's Lament*, M.A. dissertation, University of California, Davis, 2002.
- BATTLES Paul, *Of Graves, Caves and Subterranean Dwellings: Eorðscræf and Eorðsele in the Wife's Lament*, in «Philological Quarterly», 73 (1994), 267-86.
- BOLTON Withney, *The Wife's Lament and The Husband's Message: A Reconsideration Revisited*, in «Archiv», 205 (1969), 337-51.
- BOSWORTH Joseph / TOLLER Northcote (eds.), *An Anglo-Saxon Dictionary: based on the manuscript collection of the late Joseph Bosworth*, Oxford University Press, London, 1973.
- BRAY Dorothy, *A Woman's Loss and Lamentation: Helledd's Song and The Wife's Lament*, in «Neophilologus», 79 (1995), 147-54.
- CASTIGLIONI Luigi / MARIOTTI Scevola (cur.), *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1966.
- CROSS James, *Notes on Old English Texts*, in «Neophilologus», 39 (1955), 203-6.
- CURRY Jane, *Approaches to a Translation of the Anglo-Saxon Wife's Lament*, in «Medium Ævum», 35 (1966), 187-98.
- DAVIDSON Clifford, *Erotic 'Women's songs' in Anglo-Saxon England*, in «Neophilologus», 59 (1975), 451-62.
- DAVIS Thomas, *Another View of The Wife's Lament*, in «Papers on Language and Literature», 1 (1965), 291-305.
- DOANE Alger, *Heathen Form and Christian Function in The Wife's Lament*, in «Mediaeval Studies», 28 (1966), 77-91.
- ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.
- GARDE Judith, *Old English Poetry in Medieval Christian Perspective. A Doctrinal Approach*, Brewer, Cambridge, 1991.
- GREEN Martin (ed.), *The Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research*, Rutherford, Madison, 1983.
- GREENFIELD Stanley, *The Wife's Lament Reconsidered*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 68 (1953), 907-12.
- GREENFIELD Stanley, *A Critical History of Old English Literature*, University of London Press, London, 1965.

- HALL Alaric, *The Images and Structure of The Wife's Lament*, in «Leeds Studies in English», 33 (2002), 1-29.
- HARRIS Joseph, *A Note on eorðscræf/eorðsele and Current Interpretations of The Wife's Lament*, in «English Studies», 58 (1967), 204-8.
- HOWLETT David, *The Wife's Lament and The Husband's Message*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 79 (1978), 7-10.
- HUDDLESTONE Rodney / PULLUM Geoffrey (eds.), *A Student's Introduction to English Grammar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- HUME Kathryn, *The 'Ruin Motif' in Old English Poetry*, in «Anglia», 94 (1976), 339-60.
- JENSEN Emily, *The Wife's Lament's Eorðscræf: Literal or Figural Sign?*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 91 (1990), 449-57.
- JOHNSON Lee, *The Narrative Structure of The Wife's Lament*, in «English Studies», 52 (1971), 497-501.
- JOHNSON William, *The Wife's Lament as Death-Song*, in GREEN Martin. (ed.), *The Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research*, Toronto, Dickinson University Press, 1983, 69-81.
- KINCH Ashby, *The Ethical Agency of the Female Lyric Voice: The Wife's Lament and Catullus 64*, in «Studies in Philology», 103 (2006), 121-52.
- KLINCK Anne, *The Old English Elegies, a Critical Edition and Genre Study*, Buffalo, London, 1992.
- KRAPP Philip / DOBBIE Elliott Van Kirk (eds.), *The Anglo-Saxon Poetic Records: a Collective Edition*, Columbia University Press, Routledge and Kegan Paul, New York, 1931-42.
- LANDRUM Mahala, *A Fourfold Interpretation of The Wife's Lament*, Ph.D. dissertation, Rutgers University, New Brunswick NJ, 1963.
- LAWRENCE William, *The banished Wife's Lament*, in «Modern Philology», 5 (1907-8), 387-405.
- LENCH Elinor, *The Wife's Lament: A Poem of the Living Dead*, in «Comitatus», 1 (1970), 3-23.
- LESLIE Roy, *Three Old English Elegies: The Wife's Lament, The Husband's Message, The Ruin*, Manchester University Press, Manchester, 1961.
- LUCAS Angela, *The Narrator of The Wife's Lament Reconsidered*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 70 (1969), 282-97.
- LUYSTER Robert, *The Wife's Lament in the Context of Scandinavian Myth and Ritual*, in «Philological Quarterly», 77 (1998), 243-70.
- MALONE Kemp, *Two English Frauenlieder*, in «Comparative Literature», 14 (1962), 101-17.
- MITCHELL Bruce, *The Narrator of The Wife's Lament: Some Syntactical Problems Reconsidered*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 73 (1972), 222-34.
- MUIR Bernard (ed.), *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, University Press, Exeter, 2000.

- NILES John, *The Problem of the Ending of The Wife's Lament*, in «Speculum», 78 (2003), 1107-50.
- RENOIR Alain, *A Reading Context for The Wife's Lament*, in NICHOLSON Lewis / FRESE Dolores (eds.), *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, University of Notre Dame Press, Notre Dame-London, 1975, 224-41.
- RENOIR Alain, *A Reading of The Wife's Lament*, in «English Studies», 58 (1977a), 4-19.
- RENOIR Alain, *Christian Inversion in The Wife's Lament*, in «Studia Neophilologica», 49 (1977b), 19-24.
- RISSANEN Matti, *The Theme of 'Exile' in The Wife's Lament*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 70 (1969), 90-104.
- SHORT Douglas, *The Old English Wife's Lament: An Interpretation*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), 585-603.
- SIMPSON John / WEINER Edmund (eds.), *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- STEVENS Martin, *The Narrator of The Wife's Lament*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 69 (1968), 72-90.
- STEVICK Robert, *Formal Aspects of The Wife's Lament*, in «Journal of English and Germanic Philology», 59 (1960), 21-25.
- SWANTON Michael, *The Wife's Lament and The Husband's Message: A Reconsideration*, in «Anglia», 82 (1964), 269-90.
- TRIPP Raymond, *The Narrator as Revenant: A Reconsideration of Three Old English Elegies*, in «Papers on Language and Literature», 8 (1972), 339-61.
- Walker-Pelkey Faye, *'Frige hwæt ic hatte': The Wife's Lament as Riddle*, in «Papers on Language and Literature», 28 (1992), 242-66.
- WARD J.A., *The Wife's Lament: An Interpretation*, in «Journal of English and Germanic Philology», 59 (1960), 26-33.
- WENTERSDORF Karl, *The Situation of the Narrator's Lord in The Wife's Lament*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), 604-10.
- WENTERSDORF Karl, *The Situation of the Narrator in the Old English Wife's Lament*, in «Speculum», 56 (1981), 492-516.

Internet sources

- www.dmoz.org/Arts/Literature/World_Literature/British/Anglo-Saxon/. (02/02/2012).
- www.kami.demon.co.uk/gesithas/readings/brun_me.html. (02/02/2012).
- www.vatican.va/archive/ENG0839/_INDEX_HTM. (02/02/2012).

ETT FRAGMENT AV *BARLAAMS SAGA OK JOSAPHATS*

DIPLOMATARISK UTGÅVA AV AM 231 VII FOL.

MED EN PALEOGRAFISK OCH ORTOGRAFISK UNDERSÖKNING

av

Alessandro Palumbo

Uppsala

INLEDNING

Föremål för denna undersökning är ett isländskt handskriftsfragment som bär signum AM 231 VII fol. Handskriften är daterad till c:a 1300-1325 (ONP Registre, s. 436) och innehåller en del av *Barlaams saga ok Josaphats*¹. Detta fragment har tilldragit sig ett visst intresse eftersom det avseende paleografi och ortografi visar stora likheter med en mycket större och mer känd handskrift, nämligen DG 11 4to, även kallad *Uppsala-Eddan*. Dessa likheter anses vara så slående att flera forskare har dragit slutsatsen att båda handskrifterna härrör från samma skrivare (GRAPE 1962, s. 10; RINDAL 1981 s. *42 f.). I sin textkritiska utgåva av *Barlaams saga* påpekar RINDAL (1981, s. *42 f.) några skillnader mellan AM 231 VII och DG 11, men trots detta instämmer han med Grape i att handskrifterna har en gemensam upphovsman. I samma utgåva ger Rindal en kort beskrivning av vissa äldre gentemot yngre drag i AM 231 VII samt av dess typiskt isländska drag gentemot dess norvagismer. Förutom Rindals noteringar saknas dock utförliga redogörelser för fragmentets paleografiska och ortografiska drag, eftersom AM 231 VII aldrig har stått i fokus för en ingående studie. Syftet med denna uppsats är dels att presentera en diplomatisk utgåva av AM 231 VII², dels att granska handskriftens paleografi och språkformer, och

¹ För en översikt över forskningsläget om *Barlaams saga* se HAUGEN & JOHANSSON 2009, s. 11 ff.

² Fragmentets text kan delvis följas genom variantapparaten i Rindals utgåva som är baserad på Sth. perg. fol. nr. 6. Eftersom det handlar om en textkritisk utgåva nämns dock

därmed skapa ett pålitligt underlag för en säkrare grundad jämförelse mellan AM 231 VII och DG 11.

Handskriftsfragmentet består av två pergamentblad som numera mäter 20,5 x 17 cm (RINDAL 1981, s. *42). Båda bladens nedre delar är bortskurna och varje sida består numera av 36 rader. Sista raden på fram- och baksidan av blad 1 är skadad och delvis svårläst, då nästan hela den nedre hälften av raderna på båda sidorna saknas. Handskriften är för övrigt i gott skick och texten är ganska tydlig bortsett från enstaka skadade grafer. KEYSER & UNGER (1851, s. XXI) uppger att fragmentet finns bevarat i handskriften AM 331 fol., vilket måste vara ett fel för 231, eftersom handskriften AM 331 fol. innehåller material av helt annat slag (KÅLUND 1889, s. 273). Fragmentet antas vara resten av en enskild förlorad handskrift. Vartdera bladet ges beteckningen k1 respektive k2 och motsvarar sidorna 117-120 respektive 126-128 i deras utgåva. RINDAL (1981, s. *42) benämner fragmentet med bokstaven *i* och det motsvarar sidorna 108.1-111.12 och 117.8-120.10 i hans utgåva. Både KÅLUND (1889, s. 190) och WIDDING (et al. 1963, s. 301) daterar AM 231 VII till 1300-talet. LÖNNROTH (1965, s. 66) hävdar att handskriften är från 1300-talets början, vilket även RINDAL (1981, s. *43) ansluter sig till och tillägger att fragmentet kan vara från c:a 1300.

I det följande redogör jag först för det teoretiska ramverk som används i denna undersökning. Därefter presenteras översikter över handskriftens storbokstäver och minuskler (figur 2 och 3) samt resultaten av den ortografiska undersökningen. Uppsatsen avslutas med en skrifthistorisk kommentar och några slutsatser angående handskriftens ortografi.

TEORETISK REFERENSRAM

I undersökningen använder jag mig av en viss grafematisk och paleografisk terminologi. Varje graf i AM 231 VII, alltså varje "segmental enhet i den löpande texten" (ALLÉN 1965, s. 78), klassificeras på två abstraktionsnivåer på grundval av sin grafiska utformning, en makropaleografisk och en mikropaleografisk nivå. På dessa två abstraktionsnivåer etablerar jag å ena sidan graftyper och å andra sidan graftypsvarianter. Begreppen *graftyp* och *graftypsvariant* betecknar två typologiskt identifierade enheter som

inte ortografiska, grammatiska eller lexikala avvikelser som inte innebär någon förändring i textens betydelse.

etableras på basis av grafernas distinktiva resp. redundanta grafiska egenskaper. Grafer som uppvisar en likadan grundform, som alltså består av samma distinktiva drag, tillhör samma graftypep (op. cit. s. 80). Den avsiktliga och systematiska variation som kan föreligga mellan grafer som tillhör samma graftypep men som inte rör deras grundform beskrivs med hjälp av redundanta drag och resulterar i en eller flera graftypsvarianter (MÅRTENSSON 2011, s. 115 ff.). Indelningen i grafter och graftypsvarianter kan ibland erbjuda svårigheter, eftersom varje indelningssätt i viss mån är subjektivt och baserar sig på den enskilde forskarens uppfattning om vad som ingår i en viss graftyps grundform och vad som däremot är redundant utsmyckning. Ett sätt att gå tillväga är att beskriva grafernas grundläggande beståndsdelar med hjälp av en rad paleografiska termer (t.ex. stapel, tvärstreck, ögla osv.)³; de grafer som består av samma grundläggande beståndsdelar tillskrivs samma graftypep (op. cit. 113 f.). Vad gäller beteckningssättet för grafter och graftypsvarianten ansluter jag mig till Mårtenssons terminologi (op. cit. s. 23) och sätter dem inom bakåtsnedstreck resp. klammerparentes, t.ex. \a\ och {a}. Ifall flera graftypsvarianter etableras för en graftypep betecknar jag dem med en nedsänkt siffra, t.ex. {i₁}.

I den paleografiska undersökningen har graferna klassificerats i alfabetiska grafter och abbreviaturer. Den förstnämnda gruppen består i sin tur av storbokstäver och minuskler (HAUGEN 2013, s. 208 f.; jfr MÅRTENSSON 2011, s. 120) medan den andra består av alfabetiska och icke-alfabetiska abbreviaturer⁴. Samtliga grafer har kategoriserats med hjälp av ett fyrlinjigt system som brukar användas i arbeten av detta slag (se t.ex. ALLÉN 1965, s. 81; JOHANSSON 1997, s. 135; MÅRTENSSON 2011, s. 119 f.). Skriftytan indelas i tre mellanrum som avgränsas av fyra linjer, varav den andra även kallas baslinje:















_____	Linje 4
Övre mellanrumet	_____
_____	Linje 3
Mittre mellanrumet	_____
_____	Linje 2
Nedre mellanrumet	_____
_____	Linje 1

³ Utöver de termer som används för att beskriva grafernas grundläggande beståndsdelar används även några kompletterande termer (t.ex. punkt, accenttecken, ingångsstreck). Se MÅRTENSSON 2011, s. 118 f. för en närmare definition av dessa termer.

⁴ En systematisk beskrivning av handskriftens grafter och graftypsvarianter, av dess anfangar och av de alfabetiska och icke-alfabetiska abbreviaturerna ges i PALUMBO 2011.

I den ortografiska undersökningen kopplar jag de etablerade grafterna till ett hypotetiskt underliggande fonemsystem, i syfte att fastställa på vilket sätt vokal- och konsonantfonemen representeras i skrift i AM 231 VII. Detta innebär att jag använder mig av ett relationellt grafembegrepp⁵. Det fonemsystem som handskriftsfragmentets ordformer relateras till är den klassiska fornisländskans så som det beskrivs i Den första grammatiska avhandlingen (MÅRTENSSON 2011, s. 110 f.).

Storbokstäver

\A\	{A ₁ }		\G\	{G}		\V\	{}		\E\	{E}	
	{A ₂ }		\V\	{}		\N\	{N ₁ }		\S\	{S}	
	{A ₃ }		\J\	{J}			{N ₂ }				
\E\	{E}		\M\	{M}		\O\	{O}				

⁵ Av grafembegreppet finns det huvudsakligen två tolkningar som utgår från skilda uppfattningar om förhållandet mellan tal och skrift: grafem som relationellt begrepp och som autonomt begrepp. Enligt den förstnämnda tolkningen betraktar man grafemet som sekundärt i förhållande till fonemet (SPURKLAND 1991, s. 25) och definierar det som ett fonems grafiska representation. Det autonoma grafembegreppet förutsätter däremot en uppfattning av skrift och tal som två jämställda system oavhängiga av varandra (ALLÉN 1965, s. 9). Grafemet betraktas som oberoende av fonembegreppet och definieras som den minsta distinktiva enheten i ett skriftsystem (se t.ex. ALLÉN 1965, s. 37; SPURKLAND 1991, s. 25). Att operera med ett autonomt grafembegrepp innebär vissa svårigheter, inte minst om man arbetar med ett fragmentariskt material där man inte har möjlighet att verifiera grafemstatusen hos vissa grafer genom upprättandet av minimala par. För en längre diskussion om grafembegreppet och dess tillämpbarhet i fallet AM 231 VII, se PALUMBO 2011, s. 14 ff.

Minuskler

\a\	{a ₁ }	A	\i\	{h ₂ }	b	\p\	{p ₁ }	P	\l\	{t ₁ }	D
	{a ₂ }	a		{i ₁ }	l		{p ₂ }	p		{t ₂ }	pp
\b\	{b}	b	\i\	{i ₂ }	z	\q\	{q}	q	\p\	{p ₁ }	p
\c\	{c}	c		{i ₃ }	r		{r ₁ }	r		{p ₂ }	pr
\d\	{d ₁ }	d	\k\	{k ₁ }	k	\r\	{r ₂ }	r	\v\	{p ₃ }	pr
	{d ₂ }	d		{k ₂ }	h		{r ₃ }	r		{v}	v
\e\	{e}	e	\l\	{l}	l	\s\	{s}	s	\u\	{u}	u
\f\	{f}	f	\m\	{m ₁ }	m		{s ₁ }	s		{z}	z
\f\	{f ₁ }	f		\o\	{m ₂ }	m	\s\	{s ₂ }	s	\y\	{y ₁ }
	{f ₂ }	f	{o}		o	{s ₃ }		s	{y ₂ }		y
\g\	{g}	g	\n\	{n ₁ }	n	\u\	{ú ₁ }	u	\æ\	{æ}	æ
	{g ₁ }	g		{n ₂ }	n		{ú ₂ }	u			
\h\	{h ₁ }	h	{n ₃ }	n	{ú ₃ }	u					

*Ortografi**Beteckning för förväntat /a:/ och /ɔ:/*

På den tid då AM 231 VII skrevs hade fonemen /a:/ och /ɔ:/ redan sammanfallit som följd av en labialisering av det förstnämnda (WESSÉN 1958, s. 25). Fonemet /ɔ:/ skrivs i AM 231 VII vanligtvis \a\ utan accenttecken. Några ord där längden ibland markeras med accenttecken är prep. *á*, t.ex. \á ípron mina\ (1r15), pret. 3 sg. av verbet *sjá*, \úá\ (1r1), pron. dem. *sá* \úá\

(2r3) och pron. poss. \v́ar\ (1v21). Att det först och främst är korta ord som markeras med accenttecken är i enlighet med vad som har iakttagits i tidigare studier (LINDBLAD 1952, s. 11). De enda fallen av dubbelteckning av \a\ finns i namnen *Barlaam* och *Balaach*, t.ex. \barlaam\ (2r1) och \balaach\ (2v26). Detta beror förmodligen på att namnen skrevs på detta sätt i förlagan och inte att på skrivaren brukade markera vokallängd genom dubbelteckning. Tecken på detta ser vi på ordformen \ballam\, som i marginalen delvis rättas till \alaam\.

I närhet av nasal konsonant fick /ɔ:/ ett mer slutet uttal och kunde tecknas \o\. Exempel på detta är prep. *án* som skrivs \ón\ (1r31) och subst. *nátt*, \nott\ (1r31).

Beteckning för förväntat /ɔ/

I AM 231 VII representeras detta fonem med tre skrivsätt. Det vanligaste skrivsättet är digrafen \av\, t.ex. *fǼður* \favp\ (1v1). Det andra skrivsättet är \o\, t.ex. *Ǽðrum* \oþv̄m\ (2r19). Detta skrivsätt används för övrigt genomgående för de diftonger som uppkommit genom brytningen av tryckstarkt /e/ före synkoperat /u/, t.ex. *fiǼldi* \fiolþi\ (2r3). Det sista och mest sällsynta skrivsättet är \a\. Det förekommer endast en gång i adj. mask. dat. sg. *mǼnnuðum* som skrivs \ma÷#oþvm\ (1r1). LINDBLAD (1954, s. 131) observerar att oomljudda ordformer av detta slag är ganska sällsynta i fornisländska och anser att sådana skrivningar antingen kan bero på ett skrivfel eller på norskt inflytande.

Vad gäller användningen av skrivningarna med \av\ och \o\ försöker LINDBLAD (op. cit. s. 117 ff.) att utifrån flera handskrifter finna vissa allmänna mönster. I de ställningar där han ser en tendens att \o\ mer eller mindre konsekvent används, hittar vi i AM 231 VII däremot ganska konsekvent \av\. Exempelvis menar Lindblad att \o\ konsekvent används efter /v/, vilket i AM 231 VII bara kan ses i orden \kvolvm\ och \voñ\. Framför /r/ används i det undersökta fragmentet alltid \av\, förutom i det nyss nämnda \voñ\. Framför nasal + konsonant används alltid \av\ och i de belägg där /ɔ/ uppträder framför /f/ används också konsekvent \av\. Detsamma gäller beläggen på /ɔ/ framför /l/ utom i ett fall, nämligen *vesǼld*, \veúolþ\ (2r18). Ytterligare en ställning där \o\ enligt Lindblad mer eller mindre konsekvent används är i efterleder i sammansättningar. Av de simplex som innehåller kort /ɔ/ är det bara ett som också förekommer

som efterled i en sammansättning och där används \av\: \margfavlldo\ (1r16).

Man kan anmärka att skrivaren av AM 231 VII, i de ord som är belagda mer än en gång, använder en i detta avseende ganska konsekvent ortografi. Däremot uppvisar ett ord stor variation, nämligen vissa böjda former av adj. *allr* som både skrivs med \av\ och \o\. Denna tendens att vanligt förekommande ord kan skrivas på en rad olika sätt av en och samma skri-varhand nämner också LUNDQVIST (2003, s. 46) som utmärkande för hennes material.

Beteckning för förväntat /e/ och /e:/

Både kort och långt /e/ skrivs så gott som alltid \e\, t.ex. *drepa* \d'epa\. Vid ett tillfälle skrivs kort /e/ med graftypen \æ\ i verbet *venda* \vænda\ (1r34).

Beteckning för förväntat /ø/, /ø:/ och /æ:/

Kort /ø/ skrivs två gånger \o\, nämligen i *vøkva* \vokva\ (1r23) och *gløggþekkrar* \glockþeckrar\ (2r27), och en gång \av\ i *øruggr* \avrv'r\ (1r30-31). Det sistnämnda ordet skrivs även \vrv'#t\ (1r14), vilket dock kan förklaras med att det är fråga om en sidoform av detta adjektiv som i normaliserad ortografi i nom. mask. sg. skrivs *úrugg*.

/ø:/ och /æ:/ skrivs i de flesta fall med graftypen \æ\. De två ljuden tycks ha sammanfallit i fornisländskan c:a 1250 (NOREEN 1923, s. 97). Vid ett tillfälle adderas en accent över \æ\, i imp. 2 sg. av verbet *slma*, d.v.s. \Slm\ (1v1). För /æ:/ förekommer även skrivningar med \e\ eller med det förkortningstecken som antingen står för \er\ eller \ve\. I de flesta fall rör det sig om förkortade ordformer, men även utskrivna former förekommer. Förutom olika belägg på konj. pret. av verbet *vera* förekommer \e\ för /æ:/ i följande belägg: *kærr* \keË\ (1v4), *gæzlu* \gezlo\ (1v12), *ágætt* \aget\ (1v17), *kostgæfi* \koútgefi\ (1v22), *frændr* \frend'\ (2v4) och *frændsemi* \frendúemi\ (1r1). Skrivningar med \e\ är till skillnad från \æ\ och \ŕ\ mindre förekommande och dess användning var enligt SPEHR (1929, s. 104) påverkad av latinsk ortografi. Man kan emellertid notera att detta skrivsätt i AM 231 VII förekommer i bestämda ställningar, d.v.s. efter de velara konsonanterna /g/ och /k/, och före nasal konsonant. Det kan tilläggas att \æ\ aldrig fö-

rekommer i dessa positioner. Man skulle då kunna koppla dessa ordformer till en fonetisk företeelse, som var vanlig i fornnorskan men däremot ganska sällsynt i fornisländskan (NOREEN 1923, s. 106), d.v.s. övergången av /æ:/ till /e:/ efter /g/, samt före och efter /n/.

Slutligen finns två belägg där /æ:/ skrivs \ŋ: *hæsta* \hŋúta\ (2r16) och *flærð* \flŋrþ\ (2v9).

Beteckning för förväntat trycksvagt /a/, /i/ och /u/

I trycksvag ställning skrivs /a/ nästan alltid \a\. Fem. *i*-stammar som i nom. sg. förväntas sluta på *-un* skrivs i AM 231 VII såväl \a\ som \o\⁶, t. ex. \vingan\ (2r30) och \iþron\ (1r15). För övrigt skrivs subst. *meistari* en gång med det förkortningstecken som normalt används för \er\, nämligen \meiúteri\ (2v32). Likaså skrivs *riddari* i dat. pl. \riddervm\ (1v16).

Trycksvagt /i/ skrivs genomgående \i\. Bara i ett fall används \e\ (jfr RINDAL 1981, s. *43), nämligen i pron. dem. *þessarri* \þessaĒ#e\ (2v24).

För trycksvagt /u/ används i de allra flesta fall \o\ (jfr *ibidem*), både i öppen och sluten stavelse. Skrivningar med \v\ förekommer i ett fåtal ord och nästan alltid i öppen stavelse. I texten påträffas även några fall av s.k. omvända skrivningar, t.ex. subst. fem. nom. pl. *fortÄlur*, \fo̥tavlr\ (2v7) och subst. mask. obl. sg. *fÄður*, \favþ̥\ (t.ex. 1v1)⁷.

Beteckning för förväntat /d/, /d:/ och /þ/

Kort /d/ tecknas i regel med \d\. Vid några tillfällen används däremot \þ\ för förväntat /d/ och dessa fall är: a) efter nasal konsonant, t.ex.

⁶ Dessa *i*-stammar fick tidigt en analogisk ändelse *-an*, inte bara i nom. utan även i dat. och ack. sg. (NOREEN 1923, s. 269; IVERSEN 1955, s. 82), t.ex. sg. nom. *skipun/skipan*, gen. *skipanar* o.s.v. Dessa ord återges i normaliserad ortografi med *-an*.

⁷ Sådana omvända skrivningar är ett tecken på att skrivaren i sitt uttal hade fått en s.k. svarabhaktivokal, d.v.s. ett /u/ som fungerade som stavelsebindande inskottsvokal, som fanns i uttalet av ändelsen *-r* men inte representerades i skrift. Detta ledde till att skrivaren kunde förväxla det *u* som ingick i ändelsen *-ur* med svarabhaktivokalen. Detta sammanfall av *-r* och *-ur* i uttalet kunde därför orsaka osäkerhet hos skrivaren, som kunde utelämna ett *u* i skrift där *u*:et egentligen borde ha skrivits. Tecken på införandet av svarabhaktivokalen i uttalet finns redan i källor daterade till före 1300-talet, men dess användning i skrift blev inte regel förrän på 1500-talets andra hälft (NOREEN 1923, s. 140).

\úæmp̄ar\ (1v7); b) efter /l/, exempelvis \fiolþi\ (2r3). Däremot finns många exempel på ordformer som i enlighet med den normaliserade skrivningen har \d\ efter nasal och /l/. Långt /d/ betecknas alltid genom dubbelteckning av minuskel, t.ex. \oukaddan\ (1r21). Både den tonande och den tonlösa allofonen till /p/ betecknas alltid med graftypen \p\.

Beteckning för förväntat /g:/

Långt /g/ betecknas alltid med kapitälén \“, som var det vanligaste skrivsättet under 1200-talet. I ungefär hälften av de belägg som förekommer i medial ställning är graftypen försedd med en redundant överskriven punkt. Ett och samma ord kan förekomma både med och utan punkt, t.ex. \hy“#r\ (1v7) och \hy“r\ (1v9), samt \vrv“#t\ (1r14) och \avrv“r\ (1r30-31).

Kapitält g förekommer också i initial ställning i ordet *guð*. Ordet är ofta förkortat och bara kapitälén är utskriven. I denna ställning markerar graftypen inte konsonantlängd, utan har endast ett framhållande syfte. För övrigt förekommer ordet både med kapitält g och med vanlig minuskel: \“vþ\ (t.ex. 1r13), \gvþi\ (t.ex. 2v2).

I ett fall påträffas den egendomliga skrivningen \ck\ för /g:/ i ordet *gløggþekkerar*, som skrivs \glockþekkerar\ (2r27). Det är osannolikt att det rör sig om ett skrivfel. Skrivningen kan förklaras med att den tonande velara klusilen i skrivarens uttal hade blivit tonlös före tonlös konsonant (NOREEN 1923, s. 182).

Beteckning för förväntat /k/ och /k:/

Kort /k/ betecknas i AM 231 VII på tre sätt: 1) med graftypen \k\, t.ex. \komaz\ (1r1), 2) med graftypen \c\, t.ex. \criúti÷#a\ (1v20) och 3) med graftypen \q\, som förekommer en gång i ordet \kyqvinda\ (2r13). Den första skrivningen är den vanligaste och påträffas både i uddljud, inljud och slutljud. Däremot förekommer \c\ nästan uteslutande i uddljud före /r/, som i de flesta fall ingår i förkortningar för teckenföljderna \r\ eller \ra\. Däremot påträffas \k\ aldrig i samband med en supralinjär alfabetisk abbreviatur, utan endast med icke-alfabetiska. Dessutom förekommer \k\ bara en gång i uddljud före /r/, nämligen \krouúfeúta\ (2v35).

I de fall där \c\ inte är initialt sker det i förbindelsen \ch\, vilket bara förekommer i namnen \arachim\ (t.ex. 1r32), \nacho“\ (t.ex. 2v18) och

\balaach\ (2v26). Med tanke på att det i de ovannämnda beläggen rör sig om personnamn av icke-nordiskt ursprung är det troligt att skrivaren helt enkelt har skrivit av dessa former från förlagan och annars inte använt \ch\ för /k/.

Tumregeln för fördelningen mellan \k\ och \c\ i de isländska handskrifter som dateras till före år 1300, den s.k. palatalregeln, var att \k\ användes före främre vokal och konsonantiskt *i*, medan \c\ användes i alla andra ställningar (LINDBLAD 1954, s. 196 ff.). Så småningom trängde den förstnämnda skrivningen ut den sistnämnda, tills \c\ under 1300-talet nästan bara användes finalt. Användningen av \c\ i AM 231 VII överensstämmer dock inte med palatalregeln. Ytterligare en iakttagelse som man i detta sammanhang kan göra är att denna graftyp som beteckning för /k/ med ett undantag (den ovannämnda ordformen \crapti\)) endast används i namnet *Kristus* eller adj. *kristen*.

\q\ används som sagt bara en gång i ordet \kyqvinda\. Användningen av skrivningen \qu\ eller \qv\ för att beteckna /kw/ härstammar från den latinska ortografin (BENEDIKTSSON 1965, s. 33 f.). Vad gäller ordformen brukar detta ord skrivas *kvikenda* i normaliserad ortografi. I isländska handskrifter förekommer dock också variantformerna *kykevenda* och *kykenda* (ONP).

Långt /k/ skrivs alltid \ck\, t.ex. \Gack\ (1v2). Vid ett tillfälle skrivs \k\ för väntad lång konsonant, d.v.s. \pekþ\ (1r28). Denna skrivning är sannolikt fonetiskt betingad och beror på att en lång konsonant kunde förkortas i förbindelse med en annan konsonant (WESSÉN 1958, s. 47).

Beteckning för förväntat /l/ och /l:/

/l:/ skrivs alltid genom dubbelteckning av graftypen \l\. Kort /l/ skrivs i regel \l, t.ex. \holvm\ (2r3). Samtidigt träffar man på många exempel på dubbelskrivning av etymologiskt kort /l/ i följande ställningar: 1) framför /d/, t.ex. \villda\ (1r5), utom en gång i \þrældom\ (2r35) som är en sammansättning, 2) framför /t/, t.ex. \hallt\ (1r17) och 3) i slutljud tecknas kort /l/ dubbelt i ett par fall: mask. ack. sg. \karll\ och \hæro karll\ (båda 2r28) för väntat *karl*. Skrivningarna med dubbelt \l\ före /d/ och /t/ är kända sedan början av 1200-talet. Under seklets gång används de alltmer, tills dubbelteckning blir regel på 1300-talet (LINDBLAD 1954, s. 203). Skrivningar med \ll\ framför /r/ återspeglar förmodligen delvis skrivarens uttal. I forn-

isländska och i många fornnorska dialekter övergår /r/ genom en assimilation till /l:/ (NOREEN 1923, s. 197). Detta kunde leda skrivarna att dubbelteckna \l\ (KARLSSON 1989, s. 39). Skrivningarna i dessa två belägg kan tolkas som en kompromiss mellan skrivarens uttal och den traditionella stavningen av ordet *karl*, d.v.s. att skrivaren både skriver \r\ efter skriftrationen och \ll\ efter sitt uttal. På liknande sätt kan \ballam\ (2v25) för namnet *Barlaam* tolkas. Som ovan nämnts rättar skrivaren ordformen delvis genom att lägga till \alaam\ i marginalen.

Beteckning för förväntat /m:/

Kapitälens \ används i olika ställningar: 1) i slutljud i ordet \úkv^#\ (2r32), 2) i inljud i ordet \gri^#ra\ (1r25) och 3) i förkortningar i både uddljud och slutljud, t.ex. \er\ (2v4), \fra^ (1r32), \mo÷v^ (t.ex 2v5).

Vad det första och andra belägget beträffar står kapitälens här för /m:/. I samband med det andra ovannämnda belägget kan man anmärka att adj. *grimmliqr* och subst. *grimmleikr* genomgående skrivs med minuskel-*m* för väntat långt /m/, t.ex. \grimlig\ (1r4) och \grimmleikr\ (2r2). Samtidigt kan man här tänka sig en fonetiskt betingad förkortning av lång konsonant, analogt med det förkortningsfenomen som nämdes ovan i samband med beteckningen för /k:/: i detta fall övergår /m:/ till /m/ framför /l/.

Som ovan nämnts används kapitäl-*m* för övrigt också i några förkortningar. Vad gäller skrivningen \er\ kan man för det första påpeka att den förekommer i början av en ny mening och för det andra att pers. pron. dat. sg. uppträder flera andra gånger i mitten av en mening med vanligt minuskel-*m*, i både förkortad och oförkortad form. Kapitälens tjänar i detta fall alltså inte som beteckning för lång konsonant, utan som en grafisk variant till versalen.

Även i de andra två belagda förkortningarna, där kapitäl-*m* befinner sig i slutljud, har graftypen endast en dekorativ funktion. Prep. *fram* förekommer nämligen också skriven med minuskel-*m* istället för kapitälens: \fram\ (2r5).

Beteckning för förväntat /n/ och /n:/

Kort /n/ betecknas alltid \n\. Långt /n/ betecknas med ett undantag alltid med graftypsvarianten {n₃}, vilken ibland kan vara försedd med an-

tingen en överskriven punkt eller ett streck. Undantaget är $\backslash o\ kvnznigr\$ (2v3), där graftypvarianten $\{n_1\}$ med överskriven punkt används.

Graftypvarianten $\{n_3\}$ med överskriven punkt är den absolut vanligaste skrivningen. Sedan följer varianten med överskrivet streck, som förekommer i hälften så många belägg som den första varianten. I ett par fall uppträder graftypen utan vare sig punkt eller streck. Vid ett tillfälle används $\{n_3\}$ inte för att markera konsonantlängden, utan graftypen har en dekorativ funktion i initial ställning. Belägget i fråga är namnet $\backslash \div acho\ \backslash$ (2r1-2), som dock även skrivs med graftypvarianten $\{n_1\}$, t.ex. på 2v18.

Beteckning för förväntat /r/ och /r:/

Kort /r/ skrivs huvudsakligen med två grafter, $\backslash r\$ och $\backslash \backslash$, varav den första är den vanligaste. Runt r används endast efter vissa grafter. Efter $\backslash b\$, $\backslash d\$ och $\backslash o\$ uppträder uteslutande runt r ; efter $\backslash p\$ skrivs nästan alltid $\backslash \backslash$ i slutljud, medan $\backslash r\$ används i alla andra ställningar. Ett par undantag är orden *Äðrum*, som skrivs $\backslash o\ p\ \backslash v\ m\$ fyra gånger (t.ex. 2r19) men $\backslash o\ p\ r\ v\ m\$ på 2r29, och *yðrum* $\backslash y\ p\ \backslash v\ m\$ (2r33).

Långt /r/ tecknas nästan alltid med kapitält r , $\backslash \ddot{E}\$, och alltid med en överskriven punkt. Kapitälén förekommer både i slutljud, t.ex. $\backslash ke\ \ddot{E}\ \#$ (1v4), och i inljud, t.ex. $\backslash va\ \ddot{E}\ \# a$ (1v21). När det gäller $\backslash \ddot{E}\$ i intervokalisk ställning kan man hitta minimala par som styrker graftypens grafemstatus, t.ex. pron. poss. gen. pl. $\backslash va\ \ddot{E}\ \# a$ och ack. mask. sg. $\backslash vara\$ (1r6). För övrigt förekommer $\backslash \ddot{E}\$ en gång i uddljud som grafisk variant till $\backslash r\$ i den förkortade ordformen $\backslash \ddot{E}\ i\ k\ i\ \acute{u}$ (1v19).

I ett fall skrivs /r:/ delvis med det förkortningstecken som vanligtvis står för $\backslash er\$ och $\backslash r\$: $\backslash herrar\$ (2r18).

Beteckning för förväntat /s/ och /s:/

Kort /s/ tecknas för det mesta med graftypen $\backslash \acute{u}$ men runt s , $\backslash s\$, förekommer också flera gånger. Användningen av graftypen $\backslash s\$ är inte slumpmässig. Den förekommer nämligen endast i orden *svá* och *sér*. I de flesta fallen rör det sig om förkortade ordformer, men det förekommer också två belägg på oförkortat *svá* (1v12 och 1v32) och ett på oförkortat *sér* (1v10). För övrigt uppträder runt s en gång i slutljud i samband med förkortningstecknet för $\backslash ir\$: $\backslash vitlavsir\$ (2r12). Här är valet av graftypen troligtvis

grafiskt betingat, eftersom \ú\ av utrymmeskäl knappast kan stå i förbindelse med abbreviaturerna i fråga.

Under vissa omständigheter används även andra skrivsätt: 1) för väntat /ds/ används i allmänhet \dú\, men en gång förekommer \dz\ i \valldz\ (1r19), 2) för /ðs/ i normaliserad ortografi används \þú\ i \gopú\ (2r33), men även \z\ i \hræzlo\ (1r31 och 2r6). Den sistnämnda skrivningen är fonetiskt betingad. Intressant i detta sammanhang är också den hyperkorrekta skrivningen för *fébirzlur*, \fehírþzlo\ (1v15), med inskjutning av redundant \þ\, 3) i förbindelserna /lls/ och /nns/ används \z\, på grund av att ett explosivt ljud utvecklas mellan /l:/ resp. /n:/ och frikativan, som i skrift resulterar i ett \z\ (WESSÉN 1958, s. 47), t.ex. \illzka\ (1r7), 4) i superlativ form av adjektiv används uteslutande \z\, t.ex. \retzligazt\ (1v35) och 5) i den medio-passiva formen av verben används både \z\ och \zt\ (jfr RINDAL 1981, s. *43), varav den första skrivningen är den vanligaste. Några exempel är: \komaz\ (1r1), \úneriz\ (1r11), \likazt\ (2r15), \o gladdizt\ (2v18-19). Skrivningar med bara \z\ var vanliga omkring 1300, medan \zt\ är ett senare skrivsätt som omkring 1350 blev det vanligaste (IVERSEN 1955, s. 160).

Långt /s/ skrivs alltid genom dubbelteckning av \ú\: t.ex. \viúú\ (1r12).

Beteckning för förväntat /t/ och /t:/

Kort /t/ skrivs huvudsakligen med graftypen \t\. I enstaka fall påträffas dock skrivningar med \þ\: 1) i part. pret. neut. \upp hafíþ\ (1v20), \fyrrir latíþ\ (1v26), 2) i adj. neut. sg. \litíþ\ (1r6, 1v14, 2v22), 3) i best. art. \hiar-taþ\ (2v14) och 4) i prep. \aþ\ (2r31). Beteckningen \þ\ i trycksvag stavelse eller trycksvagt ord har tolkats som fonetiskt betingad och beror på en försvagning av /t/ i dessa positioner. Denna utveckling började under 1200-talet och blev under 1300-talet alltmer utbredd (LINDBLAD 1954, s. 213 ff.).

Långt /t/ tecknas i regel med graftypen \t\ försedd med en överskriven punkt. I några fall används minuskeln utan överskriven punkt: \aget\ (1v17), \ferfætra\ (2r13), \natvrvligr\ (1r1) och \natvroligú\ (2r10). Förklaringen till frånvaron av den överskrivna punkten i de två sistnämnda beläggen är att en abbreviatur är placerad ovanför \t\ och upptar platsen där punkten vanligtvis skrivs.

Slutsatser

På basis av den paleografiska undersökningen har jag kunnat etablera handskriftens grafter och graftervarianter och klassificera skriften i fragmentet som tillhörande skrivstilen *Northern Textualis* (även kallad *textualis*), dock med några inslag av kursivstil. I sin bok om den gotiska handskriftstilen ställer Derolez upp en rad kriterier för identifieringen av olika gotiska skrifttyper (DEROLEZ 2003). Det som kännetecknar *textualis* kan sammanfattas i tre punkter (op. cit. s. 73): 1) tvårummigt *a*, 2) uppstaplar⁸ på $\backslash b$, $\backslash h$, $\backslash k$ och $\backslash l$ som antingen avslutas raka eller är försedda med ett ingångsstreck eller med en förgrening och 3) kontinentalt *f* och *s*, $\backslash u$, som *inte* sträcker sig in i det nedre mellanrummet, utan avslutas vid baslinjen. I AM 231 VII förekommer graftertypen $\backslash a$ i en variant, $\{a_2\}$, som är tvårummigt. Graftertypvarianten $\{a_1\}$ har till skillnad från $\{a_2\}$ ingen tydlig båge, vilket kan räknas till handskriftens kursiva drag (se nedan). Uppstaplarna på de graftertyper som nämndes under punkt 2 avslutas i AM 231 VII antingen med ett ingångsstreck av varierande längd eller med en förgrening. Till slut sträcker sig $\backslash u$ *alltid* (med ett undantag på 2v26) in i det nedre mellanrummet, vilket skiljer denna graftertyp från det vanliga långa *s*:et i *textualis*. Kontinentalt *f* förekommer inte i AM 231 VII.

Ytterligare allmänna drag som präglar denna skrivstil är smalare och kantigare bokstäver än i den karolingiska stilen samt korta upp- och nedstaplar. AM 231 VII skiljer sig i detta avseende från andra handskrifter skrivna med *Textualis*. Här är graferna nämligen ganska runt utformade, även om de runda elementen av vissa graftertyper generellt tenderar att ha en mer oval form än en helt rund sådan. Dessutom är de fyra mellanrummen i AM 231 VII lika höga, vilket betyder att upp- och nedstaplarna är lika långa som staplarna i det mittre mellanrummet.

Ett utmärkande drag för *textualis* var även sättet man avslutade nedstaplarna på. Dessa var nämligen försedda med ett runt eller kantigt utgångsstreck som kunde ansluta till följande stapel (DEROLEZ 2003, s. 74 f.). Detta kan observeras hos flera av de etablerade graftertyperna och graftertypvarianterna, d.v.s. $\backslash i$, $\{m_2\}$, $\{n_2\}$, $\{p_2\}$, $\{p_3\}$ och $\backslash r$.

Handskriften uppvisar som sagt även kursiva inslag, vilka kan sammanfattas i följande punkter (jfr op. cit. s. 144 ff.): 1) $\{a_1\}$ har en stapel som

⁸ De delar av staplarna som sträcker sig in i det övre mellanrummet.

inte formar någon båge och är därför nästan enrummigt, 2) graftypsvarianten {d₂} avslutas upptill med en oval sluten ögla, 3) den vänstra stapeln på \h\ går under baslinjen och böjs åt vänster och 4) graferna är inte helt raka som de brukar vara i textualis, utan består oftast av lutande staplar. Slutligen kan man anmärka att graftypen \ú\ uppvisar några drag som av Derolez klassificeras som typiska för den engelska varianten av *Cursiva Antiquior* (op. cit. s. 138), nämligen att stapeln går under baslinjen och böjs åt vänster, {ú₁} och {ú₂} samt kan övergå i en sluten ögla, {ú₃}. Sådana drag uppvisar även \þ\ i sina varianter {þ₁} och {þ₂}. Denna graftyp behandlas dock inte i Derolez bok.

Genom den ortografiska undersökningen har jag kunnat fastställa vilka grafter som i AM 231 VII används för de olika fonem som ingick i den klassiska fornisländskans fonemsystem. De resultat jag har kommit fram till avviker på vissa punkter från det man tidigare hade iakttagit. Inledningsvis i denna uppsats nämndes att Rindal i sin utgåva av *Barlaams saga* redogör för några av fragmentets yngre och äldre paleografiska och ortografiska drag (RINDAL 1981, s. *43). De äldre drag han identifierar är: 1) alltid bokstaven þ för den dentala spiranten, 2) ofta þ efter m och l, 3) runt r förekommer efter o, b, runt d och þ, 4) den bakre trycksvaga vokalen skrivs ibland o, 5) övergången /va:/ till /vo:/ förekommer bara i pret. 3 pl. av *vóru*, \voːv\⁹, 6) aldrig ie för äldre /e:/, 7) [svaga] verb slutar alltid på a i pret. 1 sg. och 8) verbens reflexivändelse är alltid z. Ytterligare ett äldre drag som jag har kunnat iaktta är förekomsten av \¶\ för /æ:/. Mot de ord som konsekvent förekommer med \þ\ för förväntat /d/ efter nasal och /l/ väger de många exemplen på bruket av \d\ i dessa ställningar, vilket blir regeln under 1300-talet (BENEDIKTSSON 1965, s. 74). Angående representationen av vokalfonemen i trycksvag ställning har jag kunnat konstatera att den främre trycksvaga vokalen inte alltid skrivs \i\, utan även \e\ i ett fall (jfr RINDAL 1981, s. *42), vilket ska räknas till fragmentets äldre drag. Dessutom är \o\ och inte \v\ den vanligaste beteckningen för den bakre trycksvaga vokalen.

⁹ Denna övergång innebar egentligen bortfall av /v/ framför kvarstående /u/, som i *váru* (*vá* > *vÓ* > (*vó*) > *ó*; NOREN 1923, s. 73; IVERSEN 1955, s. 31). Den ordform som på så sätt uppkom, *óru*, utvecklade sig därefter på två sätt (BENEDIKTSSON 2002, s. 227 ff.): 1) *óro* > *vóro* > *vóru*, med analogiskt återinfört /v/ efter de andra formerna av detta verb (inf. *vera* o.s.v.), 2) *óro* > *vÓro* > *váru*, d.v.s. inte bara med återinfört /v/, utan också analogiskt /o:/, under inflytande av starka verb som *gefa*, som i pret. sg. och pl. böjdes *gaf* resp. *gÓfu*.

Graftypen $\backslash v$ förekommer nämligen bara i ett fåtal ord. Intressant att konstatera är att $\backslash v$ nästan alltid förekommer i öppen stavelse, vilket inte tycks ske regelbundet förrän på 1300-talet (NOREEN 1923, s. 126). Vad beträffar övergången $/va:/$ till $/vo:/$, som inträffar på 1300-talet (BENEDIKTSSON 1981, s. 489), verkar det av Rindals text att döma som om den bara förekommer i $\backslash vo\ddot{v}$ (2v29). Det stämmer att denna övergång i fragmentet bara påträffas i pret. 3 pl. av *vóru*, men den förekommer på flera ställen, i förkortad eller utskrivna form, t.ex. $\backslash vo\ddot{v}$ (2r21). Vad gäller reflexivändelsen har jag konstaterat att den inte alltid representeras av $\backslash z$, utan ibland även av $\backslash zt$, som är en yngre skrivning.

Som yngre drag nämner Rindal att 1) insulärt *v*, d.v.s. \backslash , aldrig används, 2) skriftliga representationer av övergången av $/t/$ till $/ð/$ i obetonad position förekommer några gånger och 3) omvända skrivningar förekommer i t.ex. ordet *fortÁlur*, som skrivs $\backslash fo\ddot{t}avr$ (2v7). Förutom dessa och de ovannämnda skrivningarna med $\backslash zt$ för verbens reflexivändelse, övergången $/va:/$ till $/vo:/$, bruket av $\backslash d$ och inte $\backslash p$ efter nasal och $/l/$ samt bruket av $\backslash v$ för trycksvagt $/u/$ i öppen stavelse, har jag som yngre drag även kunnat iakttä den flitiga användningen av $\backslash av$ för $/o/$, som under 1300-talet blir den jämte $\backslash o$ oftast förekommande beteckningen för detta fonem (LINDBLAD 1954, s. 117). Dessutom skrivs fonemet $/æ:/$ för det mesta $\backslash æ$, ett skrivsätt som förekommer allt oftare i isländska handskrifter mot slutet av 1200-talet. Ytterligare yngre drag som pekar mot en senare datering än 1300 är: 1) den konsekventa dubbelteckningen av $/l/$ framför $/d/$ och $/t/$ (jfr op. cit. s. 203), 2) beteckningen av $/s:/$ med konsekvent dubbelskrivning av $\backslash ú$ (LUNDQVIST 2003, s. 69) och 3) $\backslash c$ har nästan trängts ut av $\backslash k$ i alla ställningar (LINDBLAD 1954, s. 196 ff.). I ljuset av de ovannämnda äldre respektive yngre dragen är en datering av AM 231 VII till 1300-talets början fullt möjlig, men förmodligen inte till 1300-talets allra första år (jfr RINDAL 1981, s. *43).

Ytterligare iakttagelser som Rindal redogör för angår fragmentets rent isländska språkliga drag och dess norvagismer (RINDAL 1981, s. *43). Till de förra räknar Rindal 1) alltid $\backslash b$ för den dentala spiranten, 2) de geminerade konsonanterna är markerade med kapital eller överskriven punkt, 3) samma grafem för äldre $/j:/$ och $/¾:/$, 4) alltid i i rotstavelsen i $\backslash mikill$, 5) alltid bevarat $\backslash h$ före l och r och 6) o som allra vanligast privativt prefix, medan u förekommer en gång. Som enda norvagism, förutom att $\backslash v$ en gång används som privativt prefix, nämner Rindal användningen av ord-

formen \herbyrgi¹⁰. I min undersökning har jag kunnat bekräfta Rindals observationer, förutom vad norvagismerna beträffar. Till norvagismerna kan man nämligen även räkna den oomljudda formen \ma÷#oþvm\, skrivningar med \e\ för /æ:/ efter velar och före nasal konsonant, samt skrivningar med \þ\ för /d/ efter nasal konsonant och efter /l/ (LINDBLAD 1954, s. 183 f.).

Editionsprinciper

Texten i AM 231 fol. VII presenteras här så bokstavstroget som möjligt. Handskriftens radindelning har behållits, förutom när en rad både innehåller början av ett nytt avsnitt (d.v.s. en ny mening) och slutet på det föregående avsnittet. I sådana fall inleds det nya avsnittet för tydlighets skull på den följande raden. I ett fall (1r11) har raden i handskriften inte rymts på en rad i min utgåva. Då har jag återgivit den del som inte har fått under raden och markerat detta med en hakparentes.

Abbreviaturer har upplösts och återgivits med kursiv. Huvudprincipen vid upplösning av förkortningarna har varit att följa skrivarens egen ortografi. Då samma ord förekommer både i förkortad och oförkortad form har upplösningen styrts av den utskrivna formen. Då det inte har varit möjligt att iaktta ordet i oförkortad form har jag tagit hänsyn till hur skrivaren skriver motsvarande grafföljd i andra ord. Hänsyn har också tagits på en paleografisk nivå till vilken graftyp skrivaren brukar använda i en viss ställning, t.ex. har jag valt att upplösa förkortningar av typen \þr\ i slutställning med *r* rotunda, då /r/ i slutställning efter \þ\ alltid skrivs \r\.

Förkortningen för *eigi* hade man kunnat upplösa på två olika sätt, antingen \eigi\ eller \eigi\. Jag har valt att betrakta den som en kontraktion med första och sista bokstav angivna, \eigi\, i stället för en suspension med de två första bokstäverna angivna.

Förkortade geminata konsonanter, t.ex. genom överskriven punkt, är dubbelskrivna i utgåvan. De kapitåler som står för geminata konsonanter har däremot behållits och eventuella överskrivna punkter eller streck har också återgivits. Förkortat /n:/ i t.ex. \manna\ återges med \÷\, \ma÷a\. Som jag förklarade tidigare skrivs /n:/ i de flesta fall \÷#\, men också \÷1\ och \÷\. Eftersom det förekommer fall där \÷\ inte har någon prick eller

¹⁰ Denna ordform kan förklaras med förklaras med en övergång /i/ > /y/ i fornnorskan före /r/, /f/, /p/, /l/ och /m/ (NOREEN 1923, s. 85).

något streck och dessutom fördelar sig dessa tecken inte på komplementärt; därför bör man se pricken och strecket som redundanta drag.

Distinktionen mellan storbokstäver och minuskler återges så som den uppvisas i handskriften, utan att någon speciell hänsyn tas till personnamn eller ord i början av nya meningar. Förstorade minuskler återges med versaler. Anfängerna återges också som vanliga versaler och dessutom utmärks de i noterna.

I utgåvan har jag behållit variationen mellan graftyperna `\r\` och `\`` respektive `\ú\` och `\s\`. Däremot behåller jag inte distinktionen mellan *u* och *v*. Det är nämligen svårt att med säkerhet avgöra vilken bokstav det är frågan om. Gränsfallen är för många för att helt kunna undvika inkonsekvenser och därför har jag föredragit att genomgående återge *u* och *v* med `\v\`. Graftypen `\y\` skrivs så gott som alltid med en supralinjär punkt, som dock inte har någon betydelseskiljande funktion. Graftypen har därför genomgående återgivits med `\y\`. De enstaka fall där ingen prick finns utmärks i noterna.

Interpunktionen består endast av punkter och deras placering är ganska oregelbunden. Ibland skrivs punkt närmare början av följande mening än slutet av den föregående, ibland skrivs de på samma avstånd från båda meningarna. I utgåvan återger jag punkterna alltid i anslutning till de meningarna de markerar slutet på. Då punkter står runt förkortade ord har jag bedömt från fall till fall om punkten ingår i abbreviaturen eller inte, genom att ta hänsyn till skrivarens vanliga skrivsätt av förkortningarna i fråga. Eventuella fel i texten rättas inte.

Dessutom använder jag mig av följande tecken:

- [...] Skadade men läsliga grafer. I noterna anger jag vilken typ av skada det rör sig om och vilka delar av de skadade graferna som är läsliga, med undantag av de skadade grafer som befinner sig på sista raden av varje sida. Dessa är, som redan nämnts, skadade på grund av att bladens sista del är bortskuren.
- [000] Helt oläsliga grafer på grund av skador. Antalet nollor motsvarar ungefär antalet oläsliga grafer. I de fall där kontexten möjliggör att rekonstruera den skadade texten anges detta i noterna.
- †...† Struken eller uttraderad text.
- <...> Outskrivna anfänger.
- ˘...˘ Text tillfogad i marginalen som är avsedd att infogas i brödtexten.
- ˘...˘ Text tillfogad över linjen som är avsedd att infogas i brödtexten.

Diplomatarisk utgåva av AM 231 VII fol.

1r

komaz af natuurligri frendúemi ok áút er ha÷ úá a úyni úinvm sva úæmiligvm
vitrvm ok vel ma÷#o

þvm b'áþliga at pina ha÷ eþa d'epa. Enga van þottiz ha÷ ok eiga ne i úia at
ha÷ fengi honvm únv

it til úiñ#ar trvar. ha÷ ottapiz ok ef ha÷ talapi lengr við ha÷ at ha÷ mvmdi af
útaþfeúto trvar

úi÷#ar sva grimlig andúvo" veita honvm at þa mvmdi ha÷ verþa at pina ha÷
meþ einhverivm hætti '

5 reiþi úi÷#i. ok reiú konvngr þa vpp akafliga ok mællti. villda ek at alld'i verir
þv fædd" i þe÷#a

heim¹¹ er sva úviviþir gvþa vara ' þinvm o'þvm. ok fyrir lætr favþo'ligar
meþferþir.

En [e]cki¹² úkalltv þvi lengi fagna eþa varir o* vinir. þvi at þeirra illzka úkal
þer litiþ útoþa

ef þv lætr eigi af þi÷#i o hlyþni. ok gerir i moti goþvm varvm lengr ok mer.
þa úkal ek

meþ mavrgvm kvolvvm ok pinúlvvm þer fyrir koma. ok eigi gera úem faþir við
úon helld" úem við

10 a÷#an o*vin ok opinberan andúkota.

<S>em¹³ konvngr hafþi þeúúí ognar o'þ mællt. þa úneriz konvngú úonr i÷1 til
herbergiú úinú leyniliga. ok [hof vpp av

go ún ok bæn. hend" ok havfvþ þangat úem ha÷ viúúí alla úina hialp vera ok
mællti. d'o

tí÷1 "vþ mi÷# til þin kalla ek af inztvm hiarta rotvm ok meþ fvllkomnvm
hvg. þv

¹¹ Detta är en rättelse av ett annat ord. Under \h\ finns det spår av en annan bokstav som är svår att identifiera. Vänsterstapeln avslutas med ett ovanligt långt utgångsstreck som ansluter till högerstapeln. Dessutom finns det spår av en krok under högerstapeln vid baslinjen. Grafföljden \ei\ har skapats ur ett förefintligt \m\. Skrivaren har nämligen fått fram ett \e\ genom att avsluta den första stapeln på \m\ med ett vågrätt uppåtböjt streck och genom att dra ett ytterligare vågrätt streck från den vänstra stapelns mitt, som ansluter till den mittersta stapeln. \i\ har skapats genom att skrapa bort ingångsstrecket på den högra stapeln, som kopplade den till föregående stapel. Till slut får skrivaren fram ett \m\ i slutet av ordet \heim\ genom att lägga till en nästan lodrät stapel till vänster om den böjda stapeln på ett förefintligt \a\.

¹² Ögla på \e\ är skadad på grund av en bläckfläck som gör den ifyllt.

¹³ Utrymme för anfang. En minnesbokstav \s\ finns i marginalen.

- ert við van. ú[a÷1]r¹⁴ atrvnaþ̂. vrv"#t hæli. travút *ok* vo"n allra þeirra úem vndir vilia
- 15 bva þino valldi *ok til* þin flyia. lit *meþ* miúkv÷1 þi÷#i á iþron mina meþ vægþ *ok* iþron *ok* hogværo hiarta. fyrir lat mik *eigi*. *ok* úkil *eigi* hina miklo *ok* hina margfavlldo hi alp þina fra mer. held" halt þin haleito heit *vip* mik o* verþvgan þion þi÷1. þer iat[a]¹⁵ ek *ok* þik ke÷1i ek úa÷#an úkapara allra hlvtá þvi at af þi÷#i fo"úa ero allir hlvtir o"þnir. útyrk mik nv *ok* útaþfeút *meþ* travúti þinú valldz *ok* mattar at ek mega travútliga
- 20 vt e[n]da¹⁶ allan mi÷1 alld" *meþ* útaþfaútri þeúúí trv. lit *til* min *ok* miúkv÷#a mer *ok* útatt útaþ faútliga *meþ* mer. *ok* varþveit mik oúkaddan *ok* oúpilltan fyrir allri fiandanú villo *ok* vall di. heyrþv hi÷1 mattvgi *konvngv* þv veizt allt. þer er kv÷1igt at úala min er avll bvin *til* þi÷1ar miúkv÷#ar. *ok* áutar *ok* b"e÷#ir *sva* úem af hita *ok* þo"úta fyrir vtan vokva *ok* vatn. *ok* langar *til* þin. þvi at þv ert b"v÷#r eilifr fvllr fliotandi miúkv÷#ar. Gef *eigi* vndir
- 25 valld gri"#ra o*vina þær úalo" er vndir þitt valld bioþazt. veit mer þat úynþvgvm at ek mega gláþliga gláþ" vndir allar pinúilir fyrir þinar úakir ganga. *ok* mi÷# likam lyúti liga ofra fyrir þinú helga nafnú¹⁷ úakir. Engi er *sva* veikr at aflit úko"ti ef þv villt útyrkia ha÷. þvi at þv ei÷# ert útyrkr *ok* útaþfaútliga þekþ. A avll úkepna at dyrka *ok* lofa eilifliga. Þafnúkiott úem *konvngú* úonr hafþi lokit bæn úi÷#i. þa kendi
- 30 ha÷ gyþliga milldi *ok* miúkv÷1 úkiott útyrkia hvg úi÷1 *ok* lyúa. *ok* þottiz ha÷ þegar vera av

¹⁴ Den översta delen av öglan på \a\ och vänsterstapeln på \÷1\ är skadade och delvis försvunna. Graferna är ändå identifierbara.

¹⁵ Öglan är inte helt synlig på grund av en bläckfläck.

¹⁶ Det finns bara spår av den nedre delen av högerstapeln.

¹⁷ \a\ är en rättelse av ett förefintligt \e\.

- rv"r ok o*n allrar hræzlo ok var þo a bænvum úiþan alla nott til "vþú
 <P>vi¹⁸ næút kallapi konungr til úin arachim. ok gerþi honvum kv÷1igt allt
 þat úem fra^h hafþi farit
 meþ honvum. ok úyni hanú ok engi var van [0] at nockvrú kynú ogn mætti
 honvum fra úinvum
 vilia vænda. Arachiúú gaf honvum þat rap at ha÷ úkyllði hætta grimleik ok
 harþlyndi
 35 viþ úon úi÷1 iouaphat. ok taka helld" a÷#an hatt bliþara. ok meþ bliþlæti ok
 fagrmælvum
 lockanvum [ok] [fag]rlætvum. ok lata allt [vera] e[ptir hanú vilia ok þ]icki mer
 [þat] likar[a] [00] [þeúúi i÷1]
- 1v
 hi÷# úæti. Slm ok virþ inar hvito hæro" alld" ok elli favþ" þinú ok ræk rap
 min. fy
 lg fo"tavlvum favþ" þinú. Gack til ok blota ok fo"na goþvum varvm. þa úkvlo
 þav meþ mik
 lvm úkvnda hægiar af úi÷#i reiþi. þapan af úkvlo þav þer gefa langa lif daga
 ar ok
 tima ok konvngligt riki meþ úæmþ ok allzkynú fremþ. ^er úkalltv ok feþ"
 þinvum vera keĒ#
 5 af þi÷#i hlyþni ok eptir læti. Allir aþrir mano ok lofa þik af þinvum goþvilia
 þvi at
 úa fær ser mikit lof er feþ" úinvum veitir eptir læti. ok i þvi allra hellzt er
 goþvum varvm er til
 úæmþar ok virþingar. hvi hy"#r þv þat mi÷1 goþi úonr at ek villda sva illt
 úkipti a ger
 a viþ úialfan mik at ek villda it veĒ#a af tveim kouútvum kioúa. ok tyna mer úial
 fvm af úialfú minú valldi. En þv hy"r þat at ek vilia úkipta illo i gott. ok helld"
 kioúa
 10 davþa en lif. þa lizt mer úonr mi÷# úem þv hafir ranga hvgúan. eþa ser þv
 eigi
 hverúo mikla a hy"io útarf ok navþir er ek þoli á úialfvm mer i moti minvum
 o* vinvm
 fyrir verndar úakir ok gezlo minú rikiú. sva ok þeirri a hy["]io¹⁹ er ek þoli
 hverúdagliga út

¹⁸ Utrymme för anfang. En minnesbokstav \þ\ finns i marginalen.

¹⁹ Den nedre delen av \“ är skadad på grund av en bläckfläck.

- vndvm i hvngri ok þoöta i langri vega gavngo. útvndvm ok þegar þeúú þarf
 við þa li"# ek
 úialfr beĒ# a beĒ#i ioþv ok þicki mer þat allt let ok litþ fyrir mi÷#ar úæmþar
 úakir *sva*
- 15 mikill avrleikr er ok með mer at ek tæmi optliga allar hallir ok fehirþzlo" af
 fe
 mino gef ek þat riddervm minvm ok rikiú mo÷v^ fyrir úin útarflavn. En af
 úvmo læt ek
 gera gobvm varvm mvúteri ok aget herbyrgi þeim til dyrþar. ok mattv með
 þeúúo hvgúa at
 með því at mer er *sva* litil úpavr á feno ok eigi meiri fyút til framd"attar fi-
 arinú. Eigi
 úpavrmz ek ok við váú ok erfþi at þola fyrir úæmþar úakir minú Ēikiú. ok
 ef ek viðúa at
- 20 criúti÷#a ma÷a trv veri betri úv úem þeir hafa vpp hafþ i galilea landi eþa
 rettari
 en vár trv eþa vaĒ# a feþra. þa mattv vel úkilia at ek mvnda glaþliga vndir
 hana ganga. ok með avllvm hvg ok kóutgefi þat rækia er holligazt veri úalo
 mi÷#i.
 en ef þv hy"#r at úkamúyni min gangi til eþa galeyú²⁰ at ek hitta eigi i þeúúo
 úatt at
 úia. þa mvnda ek eigi *sva* marga nott i úva mikilli a hy"io li"#ia vakandi til
 þeúú
- 25 at kioúa þat af avllv er mer veri meút til úæmþar. ok fyrir því at ek hefi eigi
 it mi
 nzta fyrir latþ af avllo því er ek viðúa mer meút til frama ok virþingar. helled"
 lagþa ek allt útarf ok útvnd eptir megni ok mætti. þat allt at fvllgera er ek
 viðúa
 mina úæmþ meút i vera með úinvm mikla vilia. at bæþi miok *sva* er þat
 mattvligt
 ok o* mattvligt er mer kom i hvg at ek matta fi÷#a i heiminvm mer til úæmþa.
 Ecki
- 30 læt ek þær a úko"ta. ok vænti ek at ek úia e÷# með invm meútv m ok nafnfræ-
 gi
 oztvm havfþingivm i tavlo i úæmþvm úinvm. hverúo ma þat þa vera at með
 því at mer hefir
sva mikit kapp á verit at avþlaz þat er litilú er vert ok b"att liþ" at eigi mvn-
 di mi÷#

²⁰ \y\ har här ingen överskriven punkt.

- hvgúi þvi meiri til at þiona goþvm varvm er oúú útend" allt gagn af meþ allri hvgúan²¹ ok útarfi ok avllvm crapti ok útyrk ok hiarta. ok hvgúkoti at kioúa þat af
- 35 þeirri trv er rettligast veri ok þeim felli meút i þocka.
<E>[k]²² [00]ri [op]tliga i [þeúú]o útar[f]at nætr ok da[g]a. ok [þ]a er ek þott-vmz eigi mer ei÷# æri÷#
- 2r En ei÷1 er raþi÷1 fo"gavngo maþ" criúti÷#a ma÷a. ok ætloþv allir at barlaam veri. En þat var ravnar ÷a cho". Nv völdi þvi meút criúti÷#a maþ" faþ úv h[in]²³ harþa refúing ok grim-leikr er heiþnir havf þingiar hauffþo a þeim hvarvitna. Margir leyndoz ok hirtvz i holvm. Mikill fiolþi var úá ok er eigi treyútiz eþa trvþi konvngúinu fagrmælv. ottvþvz at nockvr flærþ ok leynd úvik mvndo
- 5 vndir bva. En þeir allir úem criútnir vo"v flvttv fram bænr úinar vm nætr. ok "vþú þionvúto þack úamliga ok þo leyniliga. Engi var úa er eigi úkalf eþa efaþiz i trv af hræzlo ok otta. nema i÷1 vn gi Jouaphat er alla úina þræto fal vndir "vþú fo"úia ok travúti. A²⁴ þeim tima er úia i÷1 mikli fiolþa fvnd" er konvngri÷# hafþi til úin útefnt var þar úaman komi÷# þa var konvnginvm bvit úæmiligt haúæti ok tigvrligt. þa bavþ konvngur úyni úinvm at úitia hia
- 10 ser. En ha÷ fyrir úakir kvrteiúi ok natvroligú litillætiú. sva ok fyrir úakir tignar ok virþingar favþ" úinu. þa úettiz ha÷ niþ" á io"þ fyrir faþr favþ" úinvm. þar i hia útoþ mikill fiolþi mei útara ok viðdomú meiútara. þeirra er vitrir hvgþvz vera ok vo"v þo vitlavsir. þvi at þeir úkip to trv úi÷#i. ok "vþú dyrþ i úkvrþgoþa villo úkynlavúra ok davþra ma÷a ok ferfætra kyqvinda

²¹ Mellan \g\ och \ú\ finns en bläckfläck.

²² Utrymme för anfang.

²³ Grafen är skadad på grund av en bläckfläck mellan staplarna, som inte tillåter en tydlig identifiering av dem. Ändå går det att se högerstapelns nedre del.

²⁴ Anfang.

- ok margrar a÷1aĒ#ar úky[0]lavúrar²⁵ úkepno. Allir þeúúir vo÷v til þeúú komnir at mæla i moti konvngú*
- 15 *úyni ok avllvm hanú felogvm. Þvi likazt úem i ei÷#i dæmiúavgo er úagt fra þvi er geit ein
geck til bardaga við leon eitt. En konvngú úonr hafði allt úitt travút. ok atrvnaþ til enú hŕúta
"vþú ok vndir hanú vo÷n ok valldi ok fal úik þar ok allt úitt travút. ok athæfi. V vinir hanú havfþo van
úina á veralldligvm havfþingivm ok þeirra herrar. En þeir með mikilli veúolþ hvgþo svo þat til
hialpar ok lavúnar. ok varþ þeim úem avllvm oþ÷vm er a trva úin fyrir hvgúan ok fanyt æt
lon at hegoma.*
- 20 *NAcho²⁶ var þar fra^ leidd" er barlaam lezt vera
þat hvgþo ok þeir úem með konvnginvm vo÷v at ha÷ veri. ok treyúto miok a úina vitringa. ok
viúdomú me÷1. En mattvgr "vþ er úlika hlvti hafþi aþ" fyrir hvgúat með úino valldi. ok
vilia. ha÷ úa lavngo aþ" fyrir þeúúo mali ok lyktvm þeúúaĒ#ar þræto. Sem²⁷ allt folkit úat ok þagþi ok til hlyddi. þa hof konvngr úva ræþo úina.
fyrir meiúto÷vm ok úpe*
- 25 *kingvm úi÷#ar trvar. er úa÷1liga v[o÷v]²⁸ hanú úvi karar ok allra þeirra er fylgia úlikra falúra ma÷a
fo÷tavlvm. Nv er oúú fyrir havndvm mikil þræta ok hæfir oúú eigi a÷#at en þetta mal úe með
úkynúamligri hvgleiþing vitrligrar ok glockþeckrar úkemþar. Nv verþ" a÷#at hvart
i dag af varo mali at ver úigrvm þe÷a gamla karll ok hæro karll. ok úa÷#an villo ma÷ bar
laam ok þa alla er hanú boþoþ fylla ok mvno þer hafa af mer ok avllvm oþrvm úto÷havfþingivm*
- 30 *þeúúa heimú úæmþ ok úoma villd ok vingan. ok heita iafnan úiþan vitrir úigratþir-trar. Er i svo*

²⁵ På grund av en bläckfläck är bara ett triangulärt ingångsstreck synligt vid linje 3. Av kontexten kan man ändå förstå att det rör sig om ett \n\.

²⁶ Anfang.

²⁷ Anfang.

²⁸ Ögla i förkortningstecknet \^o\ är ifyllt.

- miklvm útohlvótvm vilit úa÷1úyni rettindi vpp hallda eþa aþ oþvm kouði úi-
graþir ok yvir
komnir með allri úkav^# ok úneyþing með haþvng ok hatan til davþa dæmþir.
En avll
yþo" avþæfi yþvm o* vinvm gefin. ok verþ" með ollv yþo" mi÷ing allð"i úiþan
gio" ne til goþú
getin. En likamir yþrir gefnir úkogardyrvm at úlita ok úvelgia. En bavn yþo"
bloþ
35 ok afúþringi ok ætt úe úelld úiþan vndir eilifan þrældom ok herfiligt anavþar
ok.
<N>v²⁹ úem konvngri÷# haþþi þeúúa leiþ lykt ræþo úi÷#. þa tok konvngú úonr
til o"[þ]
- 2v
En þv bart fyrir mik mavr fagryrþi únioll ok úlett at ek úkyllða fyrir lata lavg
ok trv fo"n
ra úiþa ok favþ"ligrar venio. En þeim gvþi e"#iaþir þv mik at þiona er mer ok
oþvm
var miok o kvnzigr³⁰ aþ" ok hæzt mer með mikilli lockan a÷#arú heimú o
komnvm fagna
þi ok o tavloligvm ef ek villða þeim fo"tavlvvm hlyþa ok reita svo favþ" mi÷1
ok fyrir lata frend"
5 ok fouþb"æþ" gleþi ok gaman ok allt þat úem þeúúa heimú er mo÷v" til þeúúar
veralldligrar úæmþar
ok roar. Nv hvguá svo þitt mal at þat útend" vndir miklvm haúka. at af þvi
ef þv verþ"
úigraþþ"r"i i þeúúu þræto. ok úa÷#ar þv eigi úva at rettar ero fo"tavlr yþrar. En
þa er i
moti oúú ero úynir þv yvir komna ok þeirra með ferþ ok atrvnaþ er ecki a÷#at
gera
þeim úem fylgia ok með fra nema fl¶rþ ok fiandanú falú. En þv matt fa af
þeúúvm úigri mikit
10 lof meira en fleútir aþrir i varvm lavndvm. Jafnan mæntv ok kallaþ" úa÷#inda
[m]eiútari³¹
ok boþari heilúamligra hlvtá. ok úkal ek útaþfaútliga útanda vndir þi÷#i ke÷ing
ok úiþan criúti

²⁹ Utrymme för anfang.

³⁰ Graftyp \n\ med överskriven punkt för /n:/.

³¹ Bläcket på den andra stapeln har mattats.

- þiona alla mina lifdaga. En ef þv verþ" i þeúúí freíútni úígraþ" *ok fyrir lagþ" ok verþ" mer at*
 þi÷#i ke÷ing *sva* mikil úneyþing. þa úkal ek þegar i útaþ a þer hefna mi÷#a
 úkemþa
ok harma. ok úialfú minú h[a]vndvm úlita tvngona o" havþþi þer. ok hiartaþ
 [o]"³² þer
- 15 at rifa hvndvm at gleypa *ok úvelgia allan þi÷# likama meþ ollvm þinvvm*
 i÷1yflvm úvi
 virþliga úvnd" úkiptta. *ok úkal úv úviviþþing fara ok flivga avll lavnd i÷#an at*
 af þvi
 megi aþrir varazt *ok viþ" úia at færa konvngú úyni i nockvra villo eþa flytia*
 fyrir þeim falú
ok hegoma.
 ÞA³³ er nacho" *haffþi* heyrð úva grimlig o"þ konvngú úonar. þa o gla³⁴
 ddiðt *ha÷* miok *ok fa÷1* at úv únara *ok gilld" a þrongþi* alla vega at *honvm er*
ha÷ haffþi
- 20 oþ"vm ætlat. þa hvgúaþi *ha÷ meþ ser* at betra *var* at fylgia mali konvngú
 úonar *ok hanú hløt at ver*
 ia. helld" en biþa úva b"apligan *davþa meþ svá* úkioto liflati. Gio"la víúúí *ha÷*
ok at honvm
 var litþ til o færo *viþ konvngú* úon ef *ha÷* villdi i nockvrvvm [h]lvt³⁵ reita hvg
 hanú. En al
 lt geck þetta þo eptir "vþú fo"úia *ok úkipan er útvndvm lætr o vini úini úa÷#a*
 úitt eyrindi
 moti rettindvm.
- Hvartve"#ia³⁶ vo"v hia þeúúaE#e ræþo úkvrþ
 25 goþa villo *me÷. ok nacho" miok þvi* likazt úem b[a]llam³⁷ 'alaam` fo"þvm fo"
 eptir boþi konvngú
 þeúú er balaach *het* at blota *ok bavlva iúraelú*³⁸ folki. En *ha÷* gio"þi þat na-
 vþigr. *ok þo*
meþ "vþú fo"úia at *ha÷* blezapi þa er *ha÷* villdi bavlva.

³² Öglaan på \o\ är ifylld av en bläckfläck.

³³ Anfang.

³⁴ I utrymnet mellan \ogla\ och \ok hegoma\ står det \ra\ i kursiv. Graferna är place-
 rade på linje 3.

³⁵ Bläckfläck i det mittre mellanrummet mellan grafens staplar.

³⁶ Anfang. I marginalen står ett \h\ som minnesbokstav.

³⁷ En bläckfläck finns till höger om grafens stapel.

³⁸ Det första \ú\ i ordet saknar nedstapeln.

- Konvngri÷#*³⁹ úitiandi i haúæti úino. *ok fyrir fotvum honvum úon hanú. þar vo÷v ok viðtaddir margir víú domú me÷ ok bokfropir me÷ er úialfvm ser vo÷v o* fropir. þvi at þeir havffo her til hv*
- 30 *g úi÷# ok tvngo hveút til þeúú at niþra ok o* nyta rettindi ok úa÷#indi. Otavligr fiolþi folkú var þar úaman komi÷1. víúú at verþa hvarir þar fengi hi÷1 hæra hlvt. criútnir me÷ eþa he iþnir i þeúúáẽ#i þræto. Þvi*⁴⁰ *næút útoþ vpp ei÷# margfrop̃ meíúteri er allir helldo fyrir i÷1 víúazta ok mællti til nachõú. ertv úa barlaam er alla úkemþ ok úvívirþing gerir ok mælr gvþvm varvm. ok hi÷# lofúælazta konvngú úon leiddir i þa villo*
- 35 *at ha÷ hafnar gvþvm ok gavfgar criút i÷# kroúúfeúta. [NAchõ]*⁴¹ *[ú0]arar ek em víút barlaam er úa÷1liga fyrir litr gvþi yþra. En konvngú úon hefi ek eigi*

Litteratur

- ALLÉN Sture, *Grafematisk analys som grundval för textdetering med särskild hänsyn till Johan Ekeblads brev till brodern Claes Ekeblad 1639-1655*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Nordistica Gothoburgensia 1, Göteborg 1965.
- BENEDIKTSSON Hreinn, *Early Icelandic Script. As illustrated in vernacular texts from the twelfth and thirteenth centuries*, Íslenzk handrit, Series in Folio 2, Reykjavík 1965.
- BENEDIKTSSON Hreinn, *Íslandsk språk*, i J. Granlund / I. Andersson (red.), *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingetid til reformationstid*, 2. opl., vol. 7, København 1980-1982, 486-493.
- BENEDIKTSSON Hreinn, *Relational Sound Change: vá > vo in Icelandic*, i G. Þórhallsdóttir et al. (red.), *Linguistic Studies, Historical and Comparative*, Reykjavík 2002, 227-242.
- DEROLEZ Albert, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge studies in palaeography and codicology 9, Cambridge 2003.

³⁹ Anfang.

⁴⁰ Anfang.

⁴¹ Anfang.

- GRAPE Anders (utg.), *Snorre Sturlasons Edda. Uppsala-handskriften DG 11*. Uppsala 1962.
- HAUGEN Odd Einar (red.), *Handbok i norrøn filologi*, Fagbokforlaget, Bergen 2013.
- HAUGEN Odd Einar / JOHANSSON Karl G., *De nordiske versjonene av Barlaam-legenden*, i K. G. Johansson / M. Arvidsson (red.), *Barlaam i nord. Legenden om Barlaam och Josaphat i den nordiska medeltidslitteraturen*, Oslo 2009, 11-29.
- IVERSEN Ragnvald, *Norrøn grammatikk*, 5 uppl., Oslo 1955.
- JOHANSSON Karl G., *Studier i Codex Wormianus. Skriftrradition och avskriftsverksambhet vid ett isländskt skriptorium under 1300-talet*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Nordistica Gothoburgensia 20, Göteborg 1997.
- KARLSSON Stefán, *Tungan*, i «Íslensk Þjóðmenning», 6 (1989), 3-54.
- KEYSER Rudolf / UNGER Carl Rikard (utg.), *Barlaams ok Josaphats saga: en religiøs romantisk fortælling om Barlaam og Josaphat. Oprindeligt forfattet paa græsk i det 8de aarhundrede, senere oversat paa latin, og herfra igjen i fri bearbejdelse ved aar 1200*, overført paa norsk af kong Haakon Sverressön, Feilberg & Landmark, Christiania 1851.
- KÅLUND Kristian, *Katalog over Den Arnamagnæanske Håndskriftsamling*, Kommissionen for Det Arnamagnæanske Legat, København 1889.
- LINDBLAD Gustaf, *Det isländska accenttecknet. En historisk-ortografisk studie*, Gleerup, Lund 1952.
- LINDBLAD Gustaf, *Studier i Codex Regius av äldre Eddan*, Gleerup, Lund 1954.
- LUNDQVIST Ulla-Britt, *Jóns saga helga i AM 234 fo. och AM 221 fol. Diplomatarkiska utgåvor med paleografisk och ortografisk kommentar*. Uppsala universitet, 2003.
- LÖNNROTH Lars, *Tesen om de två kulturerna. Kritiska studier i den isländska sagaskrivningens sociala förutsättningar*, i «Scripta islandica», 15 (1965), 1-97.
- MÅRTENSSON Lasse, *Studier i AM 557 4to. Kodikologisk, grafonomisk och ortografisk undersökning av en isländsk sammelhandskrift från 1400-talet*, Reykjavík 2011.
- NOREEN Adolf, *Altisländische und altnorwegische Grammatik (Laut- und Flexionslehre), unter Berücksichtigung des Urnordischen*, 4 uppl., Niemeyer, Halle 1923.
- ONP = *Ordbog over det norrøne prosasprog*, København 1989-.
- PALUMBO Alessandro, *Ett fragment av Barlaams saga ok Josaphats. Diplomatarkisk utgåva av AM 231 VII fol. med en paleografisk och ortografisk undersökning*, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-176680>, opublicerad magisteruppsats vid Uppsala universitet, 2011.
- RINDAL Magnus (utg.), *Barlaams ok Josaphats saga*, Oslo 1981.
- SPEHR Harald, *Der Ursprung der isländischen Schrift und ihre Weiterbildung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Niemeyer, Halle 1929.
- SPURKLAND Terje, *En fonografematisk analyse av runematerialet fra Bryggen i*

Bergen, opublicerad doktorsavhandling vid Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap & Institutt for arkeologi, kunsthistorie og numismatikk, Universitetet i Oslo, 1991.

WESSÉN Elias, *Isländsk grammatik*, Stockholm 1958.

WIDDING Ole / BEKKER-NIELSEN Hans / SHOOK Laurence, *The Lives of the Saints in Old Norse Prose. A Handlist*, i «Mediaeval Studies», 25 (1963), 294-337.

GEO-GRAFIE IMMAGINARIE. FRIEDRICH HÖLDERLIN: UNA MAPPA TRA MEMORIA E FUTURO*

di
Maria Arpaia
Napoli

Nella poesia di Friedrich Hölderlin la descrizione dello spazio ricopre un ruolo poetico rilevante. Esso costituisce lo scenario in cui miti, immagini, azioni si manifestano, acquistando consistenza e spessore in relazione ai riferimenti paesaggistici più o meno circoscritti. Il movimento polare che attraversa le opere hölderliniane tra la primigenia cultura greca e quella moderna tedesca si può rintracciare nell'alternanza dei luoghi rappresentati, che vanno dalla Grecia moderna di Iperione a quella classica degli antichi miti, fino ad arrivare alle descrizioni particolareggiate dei paesaggi più familiari della Germania.

Questi luoghi, all'apparenza così diversi tra loro, entrano però in rapporto dialettico gli uni con gli altri mediante delle zone di confine, degli spazi liminali che fungono al tempo stesso da soglia e da barriera¹. Catene

* Il presente saggio è la rielaborazione di un intervento al Workshop Internazionale *Geopoetica e culture di confine in una prospettiva comparata*, tenutosi a Roma il 5-6 Dicembre 2011, a cura di Camilla Miglio.

¹ Per un'analisi esaustiva dell'idea di 'confine', la sua declinazione in 'frontiera' e zona di interscambio, si veda ZANINI (1997), che passa in rassegna il concetto di confine dal mondo antico fino alle più contemporanee realtà territoriali. Partendo dall'origine sacrale di linea che «suggeriva il rapporto tra terra e cielo» (*ivi*, p. 6), rivelata dagli dèi agli uomini per stabilire i reciproci ambiti di competenza, lo studioso legge il confine anche come via pacifica per stabilire il diritto di proprietà e mette in chiaro la differenza concettuale dall'idea di frontiera. Intesa come fine della terra, limite ultimo oltre il quale avventurarsi, questa è anche zona di interscambio tra il conosciuto e il conoscibile. Sull'idea della frontiera, si veda anche Friedrich Ratzel che, già dal XIX secolo, metteva in discussione che le frontiere fossero semplici linee, considerandole piuttosto come zone destinate ad un incessante spostamento: «La frontiera è costituita dagli innumerevoli punti sui quali un movimento organico è giunto ad arrestarsi» (RATZEL 1914, p. 103). Strettamente connesso

montuose, fiumi e intere distese marine disegnano una vera *Erdkarte* ideale in cui ambientare lo scenario poetico e su cui tracciare i movimenti dei protagonisti. L'analisi dei luoghi e degli spostamenti dei personaggi hölderliniani, lungo l'arco temporale che va dalla scrittura del romanzo fino alla produzione degli inni all'inizio del secolo diciannovesimo, consente di disegnare una sorta di mappa dinamica che conferisce una consistenza quasi visiva ai rapporti tra oriente classico ed occidente moderno.

I legami che Hölderlin instaura tra creazione letteraria e luogo geografico sono caratterizzati da una doppia stratificazione culturale. Lo spazio che fa da sfondo alle sue opere è costantemente innervato da forze opposte, attraversato da una dialettica perenne e circolare tra la proiezione utopica del passato classico e il frustrante ritorno al presente. L'incontro tra la cultura greca, archetipo perfetto di civiltà e di poesia, e il mondo moderno, immerso nel caotico e imperfetto divenire, è necessariamente conflittuale e destinato a naufragare nell'ostilità dell'epoca moderna, da troppo tempo abituata a vivere senza dèi. Solo il poeta è in grado di percepire i pochi e fugaci momenti di contatto con le immagini antiche e di cogliere la rivelazione del Divino in esse presente. Il suo compito è quello di assimilare e riattualizzare nella congerie presente i modelli del passato, in modo da appropriarsi criticamente degli strumenti educativi dell'antichità.

Alla luce di questa consapevolezza, la Grecia di Friedrich Hölderlin è delineata sulla base di due diversi livelli rappresentativi: il primo consiste nella descrizione delle componenti paesaggistiche moderne, tra cui compaiono le rovine dei templi antichi, tracce indelebili dell'ineludibile distanza temporale rispetto al passato classico; il secondo riguarda un'onirica sovrapposizione di trasfigurazioni topografiche, dal carattere mitico e letterario, con il compito di riportare il lettore al tempo delle Guerre Persiane o, ancora più indietro, alle ancestrali celebrazioni rituali. Salamina non è solo l'isola di Atene, in cui Iperione si rifugia dopo la sua breve quanto dolorosa permanenza in Germania, ma risuona dei lamenti dei Persiani dell'omonima tragedia eschilea e risente della trionfalistica celebrazione della vittoria greca contro l'oppressore orientale, che tanta parte della storiogra-

all'idea di spazio liminale è il concetto di centro/periferia. Come efficacemente affermato in REMOTTI (1989, cfr. p. 32 ss.). un confine esiste solo in funzione di un centro, stabilito in maniera molto più precisa del contorno e ha importanza maggiore dei segni che limitano i suoi margini, i quali risultano così sfocati.

fia antica contribuì a incrementare². Il Tmolo non è solo il monte che sovrasta la pianura di Sardi, meta delle peregrinazioni del giovane eroe greco che parte alla ricerca della vera conoscenza³, ma diviene simbolo di Dioniso e riecheggia alcuni celebri versi delle *Baccanti* euripidee⁴. Ogni tempio o edificio, ogni isola nominata, diventa luogo di recupero anamnastico. Ogni spazio della Grecia moderna si riempie di mito. Il poeta sovrappone alle componenti geografiche del territorio (coste, isole, fiumi ed elementi archi-

² Si veda, a tal proposito, i *Persiani* di Eschilo, in particolare l'incipit dolente del racconto pronunciato in scena dal messo, incaricato di annunciare la disfatta persiana (Aesch. *Persae*, 273-274. «MESSAGGERO: D'infelici morti putrefatti traboccano / le spiagge di Salamina e ogni riva intorno») e il lamento del coro che sottolinea lo strazio del popolo straniero (*ivi*, 284-285. «O nome odioso, odiosissimo: Salamina. / Ah, fremo di dolore al ricordo di Atene»). Le traduzioni sono di Giorgio Ieranò: cfr. ESCHILO ED. 1997, p. 21. Sulla celebrazione di Salamina come teatro dello spirito di coesione greco contro l'invasione straniera si veda Herod., *Hist.* VIII, 78-86 e NENCI 2000, pp. 5-44.

³ In particolare, Iperione si reca al monte dopo la partenza di Adamas, in una delle sue passeggiate nei dintorni di Smirne. Cfr. *Große Stuttgarter Ausgabe* (d'ora in poi: *StA*) III, I 32, 12-20. «Dalla pianura di Sardi, mi arrampicai su per le pareti rocciose del Tmolo. Avevo pernottato ai piedi del monte, in un'ospitale capanna, tra i mirti e il profumo del labdano, là dove, sulle onde dorate del Pattolo, giocavano accanto a me i cigni, dove un antico tempio di Cibele, nel chiaro raggio lunare, spuntava fra gli olmi simile a un timido fantasma. Cinque delicate colonne parevano lamentarsi di quelle rovine e un portale di un regio palazzo giaceva abbattuto ai loro piedi». La traduzione di *Hyperion* qui e di seguito è di Giovanni V. Amoretti: cfr. HÖLDERLIN ed. 1981, p. 41.

⁴ Il riferimento al monte Tmolo compare in due passi della tragedia euripidea: nel prologo, pronunciato da Dioniso stesso che incita le sue seguaci ad entrare in scena (Eur. *Bacch.*, 55-59. «DIONISO: Suvvia, voi che avete lasciato lo Tmolo, baluardo della Lidia, voi mio tiaso, donne che da genti barbare ho condotto con me, compagne di quiete e di viaggi, alti levate i timpani ben in uso nella terra frigia») e nei primi versi del canto corale della parodo, che di poche battute segue il prologo (*ivi*, 64-67. «CORO: Dalla terra d'Asia, / lasciato il sacro Tmolo, accorro: / dolce impegno per Bromio, / fatica che non affatica»). Le traduzioni sono di Vincenzo Di Benedetto: cfr. EURIPIDE ED. 2004, pp. 183-185. Hölderlin mostra una conoscenza diretta della tragedia euripidea, come dimostrano i numerosi riecheggiamenti nella produzione poetica e l'abbozzo di una traduzione dal greco dei primi venti versi del prologo (Cfr. *Die Bacchantinnen des Euripides*, *StA* V, 41). Il monte ritorna con insistenza in alcune delle liriche dionisiache successive. Un esempio per tutti: *Patmos* (1802), cfr. *StA* II.1, 27-35. «In un vapore dorato fioriva [...] a me l'Asia e completamente abbagliato / cercai un luogo che conoscessi, giacché mai era stato avvezzo / a così ampie strade, dove / dallo Tmolo discende, / testimone infrangibile, il Pattolo ornato d'oro». Tutte le traduzioni delle liriche di Hölderlin sono di Luigi Reitani: cfr. HÖLDERLIN ed. 2001, pp. 1195-1197.

tettonici) il materiale letterario estrapolato dalle fonti classiche che hanno maggiormente segnato la sua formazione, come la lirica corale, la tragedia e buona parte della storiografia.

Questa operazione culturale, tuttavia, è soggetta ad un ulteriore scarto di veridicità. La Grecia descritta dal poeta è solo immaginata; Hölderlin, come la maggioranza degli intellettuali coevi appartenenti alla *Goethe-Zeit*, non ha mai calpestato suolo greco. E a differenza di Winckelmann e Goethe, che hanno fatto del loro viaggio in Italia la fonte di ispirazione più vivida per una ricostruzione artificiale del paesaggio greco⁵, Hölderlin si è trovato privo di entrambi i referenti spaziali. Nella sua vita, infatti, mancano sia un viaggio in Grecia che in Italia, eppure in gran parte della sua produzione letteraria i personaggi abitano i luoghi simbolo del mondo antico, descritti con precisione topografica sorprendente.

Il territorio ellenico, nella sua evidenza reale, è probabilmente ricostruito attraverso la lettura del diario di viaggio di un archeologo inglese, sir Richard Chandler, dal titolo esplicativo: *Travels in Asia Minor and Greece. An Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*, pubblicato ad Oxford nel 1775. I volumi, corredati di cartine geografiche e di una pianta abbastanza dettagliata della città di Atene, fornivano precise descrizioni dei monumenti e della topografia di gran parte della Grecia e delle coste dell'Asia minore⁶.

⁵ La “nuova Arcadia”, come la chiamava Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, fu l’erede storica più prossima del patrimonio culturale classico ed assunse un ruolo di riferimento fondamentale per la generazione tedesca che, a cavallo tra l’epoca classicistica e romantica, si rese protagonista di una delle maggiori riscoperte della civiltà classica. Per una sintesi chiara ed efficace dello sviluppo del mito ateniese nei secoli v. RESZLER 2007.

⁶ Il testo di Chandler fu tradotto in tedesco nel 1777 con il titolo *Reisen in Griechenland, unternommen auf Kosten der Gesellschaft der Dilettanti und beschrieben von Richard Chandler*. Non esistono testimonianze dirette, negli scritti teorici o nel carteggio a noi giunto, in cui Hölderlin dichiara apertamente le fonti utilizzate per ricostruire gli elementi paesaggistici della Grecia. La tesi della derivazione da Chandler è sostenuta da Werner VOLKE (1984-85) e riscuote attualmente un quasi unanime consenso. Hölderlin non cita comunque mai esplicitamente l’archeologo inglese, né abbiamo la certezza che egli abbia realmente letto questo testo. Dell’opera di Chandler ci parla, invece, Goethe in un biglietto inviato a Charlotte von Stein nel marzo 1781, esattamente due anni dopo la fine della *Ifigenie auf Tauris*. Egli le comunica di essere rimasto a casa per sbrigare del lavoro e di essersi poi dedicato alla lettura dell’opera *Reise in Griechenland*. L’importanza di questo testo nell’ambiente filoellenico tedesco fu notevole: Johann Heinrich Voss, che aveva contribuito alla traduzione in tedesco, si lasciò probabilmente coinvolgere da questa lettura per

A sostegno di questa ipotesi concorrono le numerose corrispondenze testuali tra le descrizioni paesaggistiche hölderliniane e alcuni passi del diario di viaggio⁷: sfogliando le pagine dell'*Hyperion* si possono ritrovare sistematiche somiglianze nell'uso di termini specifici e nella resa di particolari scorci che il viaggiatore inglese riporta nella sua opera⁸. Il poeta, quindi, compie un'operazione intellettuale estremamente sofisticata, una rappresentazione del territorio elevata al secondo grado: ai luoghi descritti da Chandler, inevitabilmente caratterizzati dalle sue personali impressioni ed emozioni di viaggio, Hölderlin sovrappone la propria rielaborazione letteraria.

Nella rappresentazione di questa Grecia il territorio non si esaurisce nella corporeità di una rappresentazione solo descrittiva. Ad una Grecia solo immaginata si sovrappone quella letteraria, che risente dei miti del passato: la dialettica temporale tra presente e passato, che tanto fortemente caratterizza la poetica hölderliniana, si riflette così in una descrizione paesaggistica stratificata.

Tuttavia l'immagine che emerge dalla rappresentazione della sua Ellade risulta molto meno utopica di quanto possa sembrare. A differenza dei coevi classicisti di Weimar che considerano la Grecia da un punto di vista estetico, come emblema di bellezza ideale e simulacro di perenne imitazione, lo sguardo di Hölderlin è moderno. Quello che egli ritrae è un luogo sottratto alla cristallizzazione dell'ideale e soggetto, invece, alla proiezione della realtà storica.

La Grecia è rappresentata nella forma del divenire e sottoposta alle leg-

la sua celeberrima traduzione omerica. È più che plausibile, quindi, che Hölderlin sia venuto a contatto con il volume di Chandler tramite le sue amicizie colte.

⁷ Cfr. VOLKE 1984-85, pp. 73-74.

⁸ Un esempio significativo è la descrizione del tempio di Olimpia nell'*Hyperion*: «Auch! die ausgestorbnen Thale von Elis und Nemea und Olympia, wenn wir da, an eine Tempelsäule des vergeßen Jupiters gelehnt, umfangen von Lorbeerrosen und Immergrün, in's wilde Flußbett sahn» (*StA* I, 22). Sia gli elementi architettonici che quelli naturalistici si ritrovano con una certa precisione nel LVI capitolo di Chandler, in cui si racconta del suo arrivo a Nemea: «Der Weg läuft an einem tiefgehöhlten, mit dicken Gebüsch von Lorbeerrosen, Myrten und Immergrün verwachsenem Flußbette hin [...]. Wir steigen auf der andern Seite wieder herunter in ein langes Thal, und sehen vor aus die Säulen, oder die Ruinen des Tempels [...]. Der Tempel des Jupiter Nemeus war von der Dorischen Ordnung, und hatte vorn sechs Säulen. Die Überbleibsel bestehen in zwey Säulen, die ihr Architrav unterstützen, nebst einigen Fragmenten». (CHANDLER 1971, pp. 329-331). (Corsivi miei).

gi del tempo. Il poeta avverte come ormai irreparabile la distanza temporale e culturale tra la Grecia antica e il mondo moderno: il tentativo di riproporre in un presente privo di sacralità la perfezione del mondo antico si rivela sempre fallimentare e frustrante, un'utopica presunzione di appiattimento temporale. Con questa amara consapevolezza, egli propone allora un nuovo e più fecondo incontro con la Grecia che, finalmente liberata dalla fissità esemplare di modello, diventi spunto critico per l'acquisizione della diversità, una sorta di specchio in cui l'uomo moderno possa guardarsi per scoprire i propri limiti e trovare le risorse necessarie per integrarli⁹.

La cultura greca appare al poeta come la sintesi di un elemento originario di matrice orientale, caratterizzato dal *pathos* e dall'entusiasmo, e di una sobrietà occidentale, assimilata dall'incontro con gli altri popoli fin dai tempi di Omero. La medesima equilibrata commistione di elementi dovrebbe caratterizzare la civiltà occidentale moderna, perché essa si possa esprimere compiutamente nelle sue potenzialità. Quest'ultima, al contrario, possiede la sua componente originale nella razionalità e, per giungere all'equilibrio, deve attingere all'entusiasmo tipico della cultura greca in una sorta di omeostasi di opposti elementi che crea l'equilibrio. Il mondo contemporaneo, quindi, è destinato ad acquisire la propria identità solo attraverso il confronto con l'Antico: appropriazione del proprio mediante l'acquisizione dell'estraneo, secondo quanto Hölderlin scrive a Böhlendorff nella celebre lettera del 4 dicembre 1801¹⁰.

Questo doppio movimento, che induce ogni elemento a cercare l'altro per sopperire alle proprie mancanze e cercare la completezza, disegna un percorso ellittico che presuppone l'individuazione di due fuochi opposti¹¹, tra cui tuttavia è possibile cercare un'armonica integrazione.

⁹ Riguardo all'analisi delle varie fasi del rapporto di Hölderlin con l'antichità classica si veda ZAGARI 1999, in part. pp. 19-74.

¹⁰ Cfr. *StA* VI.1, n. 236, pp. 425-426, ll. 14; 36-39: «Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen [...] Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist».

¹¹ Fortemente influenzato dalle teorie di Keplero e dal concetto di un centro gravitazionale che impedirebbe qualsiasi movimento lineare nell'universo, Hölderlin estende il concetto dell'*ekzentrische Bahn* all'intera concezione dell'esistenza. (Cfr. la prefazione a *Fragment von Hyperion*: «La traiettoria eccentrica che l'uomo, nel generale e nel particolare,

Un tale sistema di pensiero presuppone l'identificazione del 'diverso', rintracciabile nell'opposizione binaria tra i due elementi, e di un 'oltre' al di là del sé, favorendo, quindi, la concezione di un confine che segni questo stato di cose.

Il concetto di confine, in quanto zona liminale di interscambio tra due realtà culturali¹², diviene di fondamentale importanza nell'analisi geo-centrata della poetica hölderliniana, perché esso viene assunto qui a simbolo della condizione coeva. I moderni vivono sul confine tra passato e futuro, secondo il poeta tedesco, ed è loro compito mediare gli elementi del passato per affrontare con nuove prospettive il tempo a venire. Solo arricchiti dalla conoscenza del mondo antico, i moderni possono tentare un contatto, seppur fugace, tra il mondo degli uomini e quello degli dèi, che tanta familiarità avevano con la stirpe mortale nel tempo mitico. E proprio gli spazi di confine fanno da teatro al conato iterativo che spinge l'uomo verso il divino.

Partendo da un tali presupposti si comprenderà meglio come la poesia di Hölderlin, in forma di versi o prosa, sia costantemente caratterizzata da un movimento oscillatorio tra due poli (est-ovest, razionalità-*pathos*), che si presentano opposti e ben distinti. Solo pochi personaggi, dalla natura semidivina, sono in grado di mettere in comunicazione questi elementi e di farli dialogare tra loro creando un'armonica, quanto fugace, compensazione dei contrari. Questi esseri superano il confine, varcano il limite, da bravi mediatori, senza mai confondere o sovrapporre pericolosamente i due poli, ma creando un'equilibrata integrazione tra loro.

Tuttavia Hölderlin giunge alla dolorosa consapevolezza di dover posti-

percorre da un punto (la semplicità più o meno pura) all'altro (la formazione più o meno compiuta) appare, nelle sue direzioni essenziali, sempre la medesima», in *StA* III, 182; la traduzione italiana è di Riccardo Ruschi: cfr. HÖLDERLIN ED. 2004, p. 49).

¹² In merito al doppio statuto del confine, in grado di separare ma al tempo stesso di mettere in comunicazione, Pietro Zanini puntualizza: «Stabilire un confine significa fondare uno spazio, definire un punto fermo da cui partire e a cui fare riferimento, una linea certa e stabile, almeno fino a quando permangono le condizioni che l'hanno determinata» (ZANINI 1997, p. 16). «Ma una volta stabilito, il confine è lì per essere valicato, così da contenere al suo interno anche il significato di soglia. Stare al limite o al margine di qualcosa significa cercare di conoscere anche ciò che sta al di là della soglia stessa. Allora il passaggio del margine, di quella soglia che divide i due campi, due fasi della vita, due domini culturali, acquista un valore nuovo, magico-religioso, diventa rituale» (*ivi*, p. 31).

cipare in un futuro utopico l'esperimento di completa *synthesis* tra gli opposti. Il tentativo di realizzare la fusione nel presente, nella congerie storica contemporanea, approda a una serie di frustranti sconfitte. Gli uomini non sono ancora pronti a ricevere una tale rivelazione e non riuscirebbero a tollerare di vivere in una Totalità fatta di fusione di contrari, dell'Uno in se stesso distinto, secondo l'efficace formula eraclitea ripresa da Hölderlin¹³.

Nella prima parte della sua produzione, quindi, la rappresentazione dell'eroe che troppo prematuramente si propone di mediare il suo desiderio di Infinito con la realtà contemporanea si risolve in un percorso fallimentare, destinato a un'iterazione infruttuosa della medesima traiettoria, senza giungere alla sintesi tanto agognata.

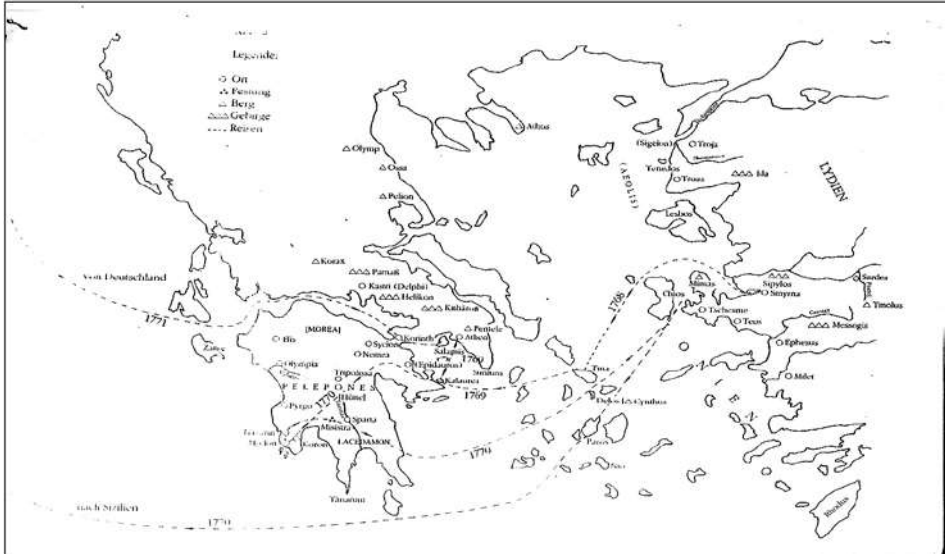
È questo il caso del romanzo epistolare *Hyperion*. Per il protagonista del romanzo, sconfitto nella ribellione contro il governo turco del 1770, la Grecia è innanzitutto teatro di un viaggio alla ricerca del sé nei luoghi che gli parlano del passato classico. Il giovane percorre e ripercorre il mare della Grecia, approda alle sue isole e alle sue sponde, toccando tutti i luoghi caratterizzati da una forte valenza simbolica: Delo, l'isola di Apollo, dio della luce che prefigura il contatto col divino; Olimpia, luogo pindarico di giochi panellenici e sede di Zeus, e Atene, mitico faro di democrazia. Il percorso dell'eroe, tuttavia, è denso di inversioni di rotta, asimmetrie, polarità che danno configurazione spaziale al suo perenne dissidio.

Se volessimo dare una rappresentazione topografica degli spostamenti di Iperione, servendoci della cartina qui sotto riportata¹⁴, ci troveremmo di

¹³ Hölderlin riassume magistralmente il concetto di fusione del singolo con la divinità adottando la celebre espressione eraclitea *hen kai pan*, 'Uno e Tutto'. Comparsa per la prima volta in un breve saggio giovanile (cfr. *Zu Jakobis Briefen über die Lehre des Spinoza*, *StA* IV.1, pp. 207-210), la formula viene assunta in riferimento alla filosofia di Lessing e Spinoza, in linea con il dibattito sul panteismo che era vivo in quell'epoca in Germania. Poco o nulla, quindi, rimane dell'originario significato eracliteo. Hölderlin integra poi il concetto dell'Uno e del Tutto nel proprio orizzonte speculativo. Di fronte alla moderna perdita dell'unità primigenia tra uomo e natura e all'impossibilità di un ritorno ad una identità assoluta, Hölderlin propone un rapporto di uguaglianza e penetrazione tra soggetto e oggetto che riconquisti l'armonia senza perdere le identità. Non violenza alla natura, quindi, né sottomissione dell'uomo al potere naturale, ma dispiegamento panico dell'equilibrio tra le due essenze, unite eppure in sé ancora distinguibili. Si veda, per approfondimenti, HÖLSCHER 1963-1964 e HÖLDERLIN ed. 2004 pp. 164-165.

¹⁴ L'immagine è tratta dal saggio di Michael KNAUPP (1988). Lo studioso stabilisce una stretta connessione tra i livelli spazio-temporali del romanzo, identificando due piani della

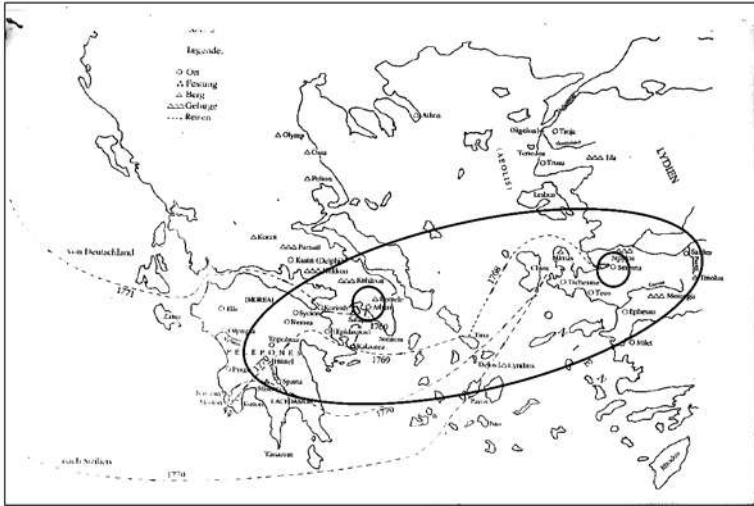
fronte ad un percorso che ripete costantemente le sue caratteristiche e che si mostra sempre orientato secondo un asse est-ovest.



(KNAUPP 1988, p. 16)

La traiettoria del suo vagabondare sembra seguire un percorso ellittico che muove da un asse centrale, costituito dalle isole dell'Egeo dove si trova Tino, l'isola natale, per raggiungere innanzitutto l'est, luogo delle origini, in cui la natura si rivela nella sua forza dirompente e primigenia. Questo è lo spazio di Alabanda, l'amico che fa del desiderio di azione la sua risposta alla mancanza di libertà politica. Ma l'eroe è di nuovo perennemente respinto verso ovest, verso il continente, identificato come il luogo del compimento della cultura, in cui la città di Atene e Diotima, la donna che lo guiderà all'incontro col dio, rappresentano l'acme della civiltà.

narrazione: quello della contemporaneità ('Ebene B': la presenza di Iperione sull'istmo di Corinto nella primavera del 1771) e quello retrospettivo ('Ebene A': il viaggio con Adamas nella primavera del 1768 e l'incontro con Diotima nel 1769), riscontrando una sorta di movimento spiraliforme che conduce l'eroe a un percorso non compiutamente circolare nel tempo come nello spazio. Sull'influenza della *exzentrische Bahn* nella produzione hölderliniana si vedano, in particolare: SCHADEWALDT 1952; MENZE 1982; RYAN 1965; HONOLD 1998.



I due fuochi dell'ellissi, da me indicati in sovrapposizione alla mappa, sono idealmente collocati l'uno a est e l'altro a ovest e corrispondono ai luoghi e ai personaggi che hanno maggiormente segnato la vita dell'eroe: Smirne e Atene, dove Iperione incontra rispettivamente Alabanda e Diotima. Tracciando sulla carta una linea ideale che ripercorre il viaggio di Iperione nei luoghi della Grecia, si riesce a visualizzare l'andamento ellittico del suo vagabondare inquieto, alla ricerca di un punto di riferimento culturale ed affettivo, che egli crede di trovare sia nell'impavido slancio all'azione eroica di Alabanda che nella sacralità erotica di Diotima. Tuttavia, il protagonista passa dalla forza gravitazionale dell'uno a quella dell'altro in un aut-aut dilaniante e ogni tentativo di scelta univoca tra queste due sfere d'azione lo conduce al fallimento.

L'andamento dei suoi spostamenti nello spazio risulta straordinariamente affine a quello del suo percorso personale¹⁵: privo di ogni tentativo di

¹⁵ Ogni spostamento di Iperione nel Mediterraneo viene compiuto secondo una direzione est-ovest e viceversa. Già dal primo viaggio in compagnia del suo maestro Adamas, egli parte da Tino, isola natale al centro dell'Egeo, per approdare ad est, sulle coste dell'Asia Minore (*StA* III, I 12). La sua traiettoria si sposta poi decisamente verso ovest, a visitare la Laconia, dove Elide, Nemea e Corinto suggeriscono al giovane Iperione il senso profondo della religiosità antica (*ivi*, I 20). L'eroe ritorna, con andamento ciclico, di nuovo al centro del mar Egeo, a Delo, l'isola di Apollo, e poi a Chio dove, secondo un'antica leggenda, si credeva fosse conservato il corpo di Omero, sulla cui tomba avviene il congedo da Adamas

mediazione, Iperione si ostina a identificarsi *tout court* con uno solo di questi elementi. Ogni univoca soluzione risveglia in lui il senso di insoddisfazione, la prepotente esigenza di voler ambire al suo opposto. Il suo viaggio da est ad ovest e viceversa nel territorio greco diventa così la rappresentazione grafica di questa inquietudine.

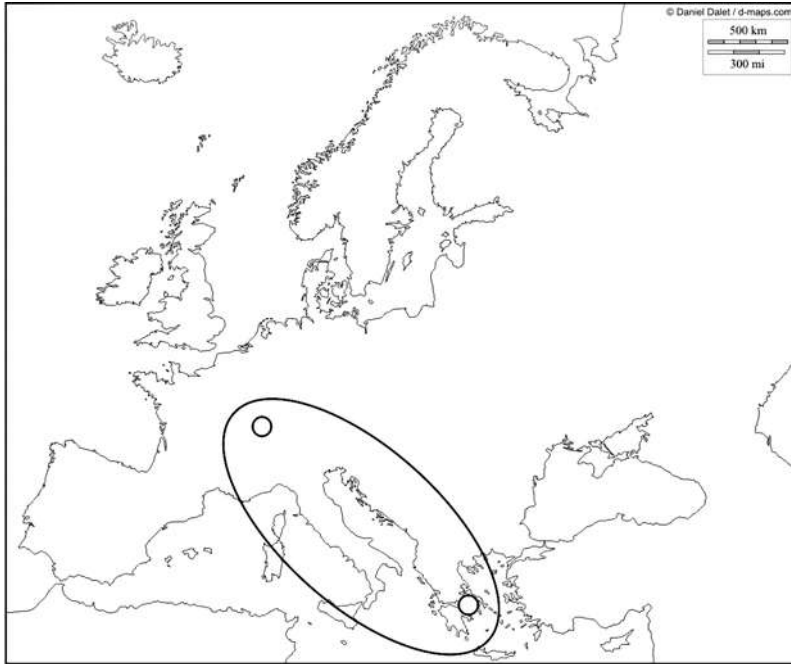
Questo percorso non è altro che una rappresentazione spaziale della *exzentrische Bahn*, il modello con cui Hölderlin cerca di spiegare la realtà come polarità infinita tra gli opposti; una sorta di mappatura dell'incessante opposizione tra gli elementi.

Una traiettoria simile Iperione la compirà alla fine delle sue disavventure quando, fallita la rivoluzione greca in una volgare rivolta e morta Diotima, egli riprende il suo peregrinare. Muove questa volta prima verso ovest, arrivando in Sicilia, alle pendici dell'Etna, e poi fino in Germania. Qui la decadenza della civiltà tedesca, dedita alla rigida disciplina e all'esteriorità delle forme, sorda a ogni tipo di contatto con l'elemento naturale e con il divino, genera in lui un profondo senso di estraneità. Barbari, non uomini ma padroni e servi, i tedeschi deludono profondamente Iperione, che si era rifugiato presso di loro con lo stesso atteggiamento di Edipo di fronte alle mura di Atene, ricevendo però un'accoglienza diametralmente opposta.

Il protagonista ritorna quindi di nuovo ad est, nella sua Grecia, tentando di riscoprire in una vita da eremita il contatto con la natura e di nutrire

(*ivi*, I 24). Qui si ritrova l'asse centrale del movimento dell'eroe, l'isola di Delo, identificata come luogo sacro ad Apollo, dio della luce e della civiltà classica, emblema delle arti letterarie. Proprio tra le macerie del santuario di Apollo assistiamo ad una vera e propria ierofania: il dio del Sole si manifesta in tutta la sua potenza colmando, anche solo per pochi istanti, lo spirito di Iperione e indicandogli nella poesia la chiave di accesso alla sacralità classica. La medesima struttura narrativa si ritrova in seguito, quando, privato del suo maestro Adamas, l'eroe si rivolge ancora ad est, e in particolare a Smirne, città sulle rive del Melete, per ritrovare l'intenso contatto con la natura e completare la sua iniziazione (*ivi*, I 38). In questo luogo Iperione incontra Alabanda, incarnazione del titano che risponde con uno sfrenato desiderio di azione alla mancanza di libertà politica. Un addio segna, come sempre, il cambio di direzione. In seguito alle sofferenze per l'allontanamento dell'amico, l'eroe decide di accettare l'invito di Notara e di raggiungere Calauria, odierna Poro, isola rocciosa nei pressi dell'Argolide (*ivi*, I 84). Di nuovo l'arrivo ad occidente significa per l'eroe contatto diretto con la natura, che crea una precisa opposizione nel binomio con la natura, già esperita ad oriente. Qui avviene l'incontro con Diotima, simbolo di armonia con il divino, e la visita ad Atene, centro propulsore di cultura e simbolo della civiltà greca.

consolazione dalle sue delusioni. Ritroviamo ancora un percorso ellittico la cui traiettoria, spostata sensibilmente verso ovest, presenta ora come fuochi la Germania e la Grecia.



Tuttavia, ad un'analisi più approfondita, potremmo considerare non perfettamente compiuta l'ellissi qui tracciata. È significativo, infatti, che Iperione, una volta abbandonata la Germania, decida di fermarsi sull'istmo di Corinto e a Salamina per raccontare, in modo retrospettivo e in forma epistolare, la sua vicenda.

Entrambi i luoghi rispondono, sia per conformazione fisica che per stratificazione mitica, al *topos* dello spazio liminale.

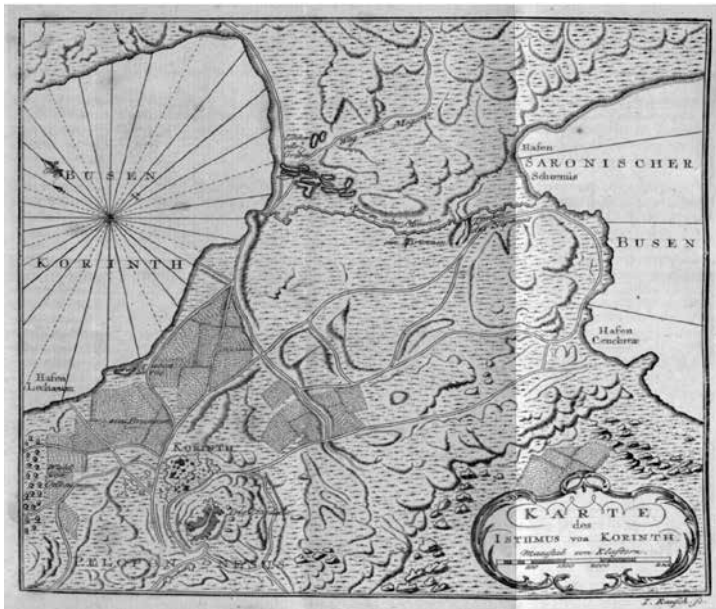
All'apertura del primo libro, Iperione si trova sull'istmo di Corinto:

Ich bin jetzt alle Morgen auf den Höhn des Korinthischen Isthmus, und, wie die Biene unter Blumen, fliegt meine Seele oft hin und her zwischen den Meeren, die zur Rechten und zur Linken meinen glühenden Bergen die Füße kühlen. Besonders der Eine der beeden Meerbusen hätte mich freuen sollen, war' ich ein Jahrtausend früher hier gestanden. Wie ein siegender Halbgott, wallte da zwischen der herrlichen Wildniß des Helikon und Parnaß, wo das Morgen-

roth um hundert überschneite Gipfel spielt, und zwischen der paradiesischen Ebene von Sicyon der glänzende Meerbusen herein, gegen die Stadt der Freude, das jugendliche Korinth, und schüttete den erbeuteten Reichtum aller Zonen vor seiner Liebblingin aus¹⁶.

L'istmo è simbolo dell'inter-spazio per eccellenza a causa della sua posizione di soglia tra Egeo e Adriatico, la cui duplice funzione è ben nota fin nel mondo antico. Pindaro, infatti, che tanto ha influito sulla formazione culturale del nostro poeta, definisce l'istmo di Corinto sia 'γάφυρα', 'ponte' (Pind., *Nem.* VI, 39 e Id., *Isth.* IV, 38), che 'πόλαι', 'porta' (Id., *Nem.* X, 27), e la carta che Hölderlin osserva dal diario di viaggio di Chandler sembra rappresentare visivamente le immagini suggerite dalle espressioni pindariche.

La lingua di terra, infatti, appare orientata curiosamente da nord a sud, invece che da est ad ovest, quasi a sottolineare graficamente il suo ruolo di confine netto tra le due culture che si fronteggiano, quella greca e quella tedesca.



(CHANDLER 1777, p. 363)

¹⁶ Cfr. *StA* III, I 7.

L'istmo di Corinto può quindi definirsi confine tra due mondi: quello orientale, caratterizzato dalla Grecia e dalla sua capacità di bilanciare le opposte istanze di natura e cultura, e quello occidentale, segnato dall'incapacità della Germania di avvicinarsi all'istanza di *pathos* della natura.

Ma l'ambientazione che meglio rappresenta la condizione di sospensione in cui si trova Iperione al suo ritorno in Grecia è Salamina, in cui troviamo l'eroe durante tutto lo scambio epistolare del secondo libro:

Ich lebe jetzt auf der Insel des Ajax, der theuern Salamis. Ich liebe dieß Griechenland überall. Es trägt die Farbe meines Herzens. Wohin man siehet, liegt eine Freude begraben. Und doch ist so viel Liebliches und Großes auch um einen. Auf dem Vorgebirge hab' ich mir eine Hütte gebaut von Mastixzweigen, und Moos und Bäume herumgepflanzt und Thymian und allerlei Sträucher. Da hab' ich meine liebsten Stunden, da siz' ich Abende lang und sehe nach Attika hinüber, bis endlich mein Herz zu hoch mir klopft; dann nehm' ich mein Werkzeug, gehe hinab an die Bucht und fange mir Fische. Oder les' ich auch auf meiner Höhe droben vom alten herrlichen Seekrieg, der an Salamis einst im wilden klugbeherrschten Getümmel vertobte, und freue des Geistes mich, der das wütende Chaos von Freunden und Feinden lenken konnte und zähmen, wie ein Reuter das Roß, und schäme mich innigst meiner eigenen Kriegsgeschichte¹⁷.

La stessa conformazione geografica di Salamina suggerisce l'idea dell'isolamento. Nel testo viene comunque messa in evidenza anche la relativa distanza da Atene, centro propulsore di cultura e simbolo della civiltà greca: essa si trova vicinissima alla città, eppur separata dal mare. Abitare lì significa essere divisi nello spazio, ma anche nel tempo, da quell'Atene che si può osservare sì, ma solo da lontano.

Il luogo stesso, del resto, non è privo di significative reminiscenze poetiche. L'isola di Aiace, come viene apostrofata nel romanzo, contribuisce a creare una identificazione tra l'eroe tragico di una disfatta morale, condannato all'esclusione dalla società e dalla sfera dei rapporti, e Iperione che, dopo aver subito la stessa disillusione e vergogna per aver assistito al tramonto dei propri ideali, decide di ritirarsi in un luogo isolato.

A differenza di Aiace, Iperione non si getta però sulla spada: rimane in una sorta di limbo, in un quieto pascersi della natura. La sua sospensione

¹⁷ *StA* III, I 83-84.

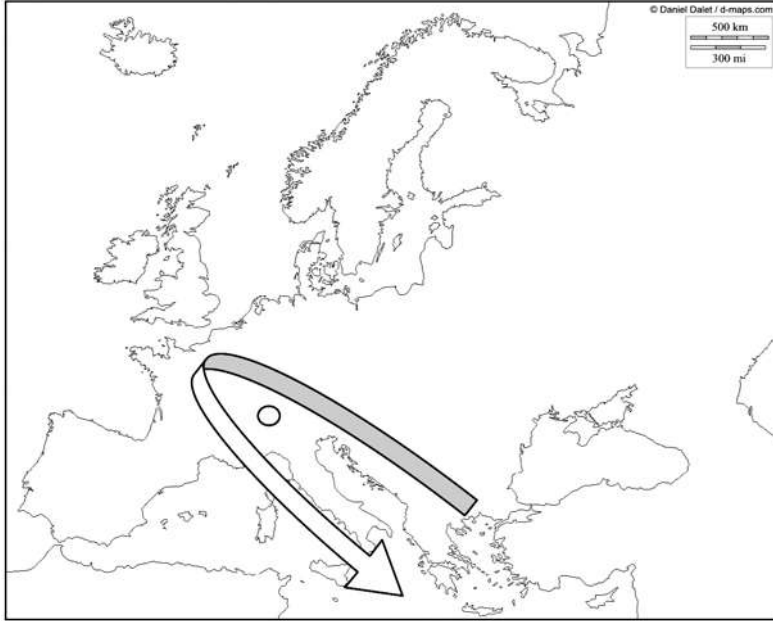
contrasta poi, sinistramente, con il rumore di battaglia che da quel luogo stesso risuona, l'eco gloriosa della rivolta dei greci antichi contro l'invasore persiano. Troppo stretto il legame con la recente ingloriosa ribellione contro ben altro genere di invasori, come i turchi, per non creare una forte e persistente opposizione tra lo spirito bellico del passato e quello del presente.

Entrambe le localizzazioni di Iperione esprimono quindi con straordinaria chiarezza la posizione di passaggio, di non radicamento dell'eroe, straniero in Germania ed eremita in patria. Il suo abitare luoghi di confine enfatizza l'assenza geografica e ideologica di una patria; l'oscillare in territori sospesi tra due mari o circondati dall'acqua contribuisce a dare evidenza visiva al suo isolamento¹⁸.

Se provassimo, quindi, a dare una nuova forma grafica a questa seconda

¹⁸ La simbologia del viaggio in mare muta nel tempo in relazione ai condizionamenti storico-sociali. Peter SLOTERDIJK (2005) rintraccia nel suo saggio un sostanziale cambiamento dei rapporti tra l'uomo e il mare, avvenuto durante il periodo delle grandi scoperte quattrocentesche delle Americhe. *L'experimentum maris* ad opera dei navigatori spagnoli e portoghesi ha sostituito il senso di smarrimento del singolo di fronte alla distesa d'acqua grazie all'entusiasmo della scoperta. La consapevolezza dell'estensione del mare ai tre quarti della Terra capovolve il giudizio dei naviganti: il mare non fu inteso più come interspazio, insicuro ed infido, tra due regioni, ma elemento di ricordo tra un continente e un altro. Orientarsi nell'immensa distesa d'acqua significava possedere il dominio di un nuovo impero, che era liquido e instabile ma al tempo stesso in grado di contenere e abbracciare terre e uomini (cfr. *ivi*, pp. 68-79). HÖLDERLIN coglie con grande acume questo nuovo sentire e nella sua poesia *Kolomb* presenta l'eroe per eccellenza come un eroe di mare. Il navigatore genovese diviene paradigma del desiderio di conoscenza, anche a discapito della propria incolumità (cfr. *StA* II.1, 242, 1-3: «Wünscht'ich einer der Helden zu seyn / [...] So wär es ein Seeheld»). Nel romanzo, tuttavia, in consonanza con la compresenza di istanze contraddittorie che caratterizzano la narrazione e l'agire stesso del protagonista, la navigazione assume una simbologia duplice. Se da una parte, infatti, il viaggio per mare scandisce la formazione di Iperione e rappresenta la libertà del giovane eroe che vive la mancanza di limiti e confini, dall'altra è segnato dalla retorica del naufragio. Questo elemento torna con costanza, sia in senso letterale, durante la narrazione delle peregrinazioni della gioventù di Alabanda, 'doppio' letterario del protagonista (cfr. *StA* III, II 85 e ss.), sia in senso metaforico, quando si fa riferimento alle condizioni degradate di Atene e alle rovine della civiltà classica (cfr. *StA* III, I 151: «Wie ein unermeßlicher Schiffbruch [...] so lag vor uns Athen»). Il mare crea la figura dell'eroe e non esita a distruggerla: è teatro sia del suo entusiasmo conoscitivo che del perenne senso di irrisolutezza dovuto al costante movimento oscillatorio tra vari porti e isole in cui non riesce a trovare stabilità. La distesa d'acqua diviene quindi simbolo di isolamento e di de-localizzazione in quanto scenario della fru-

peregrinazione di Iperione, ci troveremmo dinanzi ad un'ellissi monca, perché priva del secondo fuoco.



Dopo la fuga dalla Germania, nulla di certo può costituire il polo alternativo. Anzi, sono presenti solo luoghi liminali in cui il confine, pieno – come solo un confine sa essere – di reminiscenze, simboli e richiami più o meno latenti alla condizione dell'eroe, sottolinea il suo sradicamento tragicamente definitivo. L'ellisse priva di un fuoco, l'ellisse non conclusa, è la rappresentazione grafica della mancanza di *synthesis* del mondo moderno.

Fin quando il movimento gravitava in Grecia, la traiettoria trovava il suo equilibrio, poteva contare su una precisa opposizione e perfino sperare in una sintesi. Ma ora che il movimento gravita verso ovest, verso l'occidente, si ha solo un polo negativo e l'incapacità di creare un'alternativa segna il fallimento nel presente.

Questa condizione apparentemente statica, descritta nel romanzo, è superata nella produzione poetica successiva, quando l'attenzione del poeta si sposta sul continente e in particolare sulla sua Germania. La Grecia non

strazione dell'uomo moderno, che si ostina nella ricerca di un luogo in cui riattualizzare e far rivivere il passato classico.

è più rappresentata come modello indiscusso di valori estetici e morali, ma diviene parte di un processo di rifrazione, seppur utopica, del passato nel presente, del territorio greco su quello tedesco¹⁹.

Nella poesia si può. Il potere evocativo della parola poetica, rispetto alla prosa, può aprire uno spazio in cui l'utopia prende corpo: la Grecia proietta le sue ombre sulla Germania e apre a un orizzonte possibile di civilizzazione. Il poeta, quindi, deve fondare la nuova parola poetica attraverso la dialettica del ricordo. Il luogo, filtrato mediante la memoria mitica e storica, si arricchisce dell'esperienza personale del poeta; acquisisce in sé quell'elemento estraneo che consente la sintesi del proprio e dell'altrui.

Ritorna di nuovo l'idea del movimento, che questa volta ha una sola direzione: quella che muove da est, luogo di *pathos* originario, ad ovest, ove la razionalità di fondo si arricchisce, per progressive sintesi, dell'entusiasmo greco. Si fa così strada l'idea della migrazione della cultura da oriente ad occidente, che caratterizza gran parte della produzione poetica denominata dalla critica 'Die vaterländischen Gesänge'.

Simbolo geografico di tale migrazione sono i fiumi, elemento particolarissimo di concentrazione semiotica. Essi sono, al tempo stesso, confini e mediatori di cultura; distinguono, ma mettono anche in comunicazione, riprendendo il solito movimento sintetico di compartecipazione degli opposti.

La lirica che meglio esprime il desiderio di trapiantare lo spirito greco nella modernità occidentale è *Die Wanderung* (1801 ca.). Il poeta compie un viaggio immaginario in Grecia allo scopo di invitare le Grazie a migrare in Svevia, e simbolicamente nell'intera Germania. A sostegno di questo desiderio viene narrato il mito della nascita della civiltà greca come incontro tra una popolazione orientale e i Germani scesi lungo il Danubio fino alle foci del mar Nero. In tale contesto è proprio il fiume ad assumere un ruolo di imprescindibile importanza per i contatti tra ovest ed est.

Nell'inno, dopo aver brevemente descritto la regione della Svevia e la sua geografia, il poeta desidera muovere subito verso il Caucaso, identifi-

¹⁹ Si veda, in merito, ZAGARI 1999, p. 63: «La Grecia non è più archetipo di universali antropologici. Essa stessa diventa immagine di una storica realtà umana frutto della nuova legge del tempo. La sua specificità può venir colta non solo come epifania assoluta, ma come quella forma di divenire che è perdita del proprio carattere iniziale, acquisizione di ciò che a esso risultava alieno e tentativo di recuperare su base più alta la spinta originaria».

cato come estremo confine del mondo occidentale in quanto prosecuzione della linea ideale con cui il Danubio taglia in due l'Europa:

Ich aber will dem Kaukasos zu!
 Denn sagen hört' ich
 Noch heut in den Lüften:
 Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter.
 Auch hat mir ohnediß
 In jüngeren Tagen Eines vertraut,
 Es seien vor alter Zeit
 Die Eltern einst, das deutsche Geschlecht,
 Still fortgezogen von Wellen der Donau
 Am Sommertage, da diese
 Sich Schatten suchten, zusammen
 Mit Kindern der Sonn'
 Am schwarzen Meere gekommen;
 Und nicht umsonst sei diß
 Das gastfreundliche genennet²⁰.

Il movimento del poeta ritorna a questo punto di nuovo perfettamente ellittico: si parte dalla Germania per cercare le Grazie e si ritorna poi, arricchiti dall'esperienza dell'altro, di nuovo in Germania. Il Danubio, citato nei versi hölderliniani, appare come un confine liquido, in movimento, che permette un'osmosi di elementi culturali.

L'elemento del corso d'acqua come simbolo di migrazione compare anche nella poesia *Der Ister* (1804-1805 ca.), in cui si dice che il fiume sembra quasi scorrere a ritroso, muovendosi da oriente, dove invece sfocia, verso occidente.

Man nennet aber diesen den Ister.
 Schön wohnt er. Es brennet der Säulen Laub,
 Und reget sich. Wild stehn
 Sie aufgerichtet, untereinander; darob
 Ein zweites Maas, springt vor
 Von Felsen das Dach. So wundert
 Mich nicht, daß er
 Den Herkules zu Gaste geladen,
 Fernglänzend, am Olympos drunten,

²⁰ Cfr. *StA* II.1, pp. 138-139, vv. 25-39.

Da der, sich Schatten zu suchen
 Vom heißen Isthmos kam,
 Denn voll des Muthes waren
 Daselbst sie, es bedarf aber, der Geister wegen,
 Der Kühlung auch. Darum zog jener lieber
 An die Wasserquellen hieher und gelben Ufer,
 Hoch duftend oben, und schwarz
 Vom Fichtenwald, wo in den Tiefen
 Ein Jäger gern lustwandelt
 Mittags, und Wachstum hörbar ist
 An harzigen Bäumen des Isters,
 Der scheint aber fast
 Rückwärts zu gehen und
 Ich mein, er müsse kommen
 Von Osten²¹.

Il Danubio, da sempre strada di comunicazione verso est, diviene allegoria del necessario viaggio a ritroso dell'occidente verso le origini della civiltà, ma esplica anche un ruolo di raccordo tra nord e sud²². Questo particolare statuto di confine è attinto dalla tradizione greca, così come greco è il nome con cui il fiume viene appellato nei versi, *Ister*.

Infatti, accogliendo la leggenda riportata dalla *Olimpica III* di Pindaro²³, Hölderlin riprende la vicenda di Ercole, fondatore dei giochi olimpici. L'eroe si reca dagli Iperborei, popolazione dell'estremo nord, per prendere alle fonti ombrose del Danubio l'albero dell'ulivo e trasportarlo a Olimpia, dove avrebbe offerto frescura agli atleti e, con i suoi rami, decorazione per i vincitori:

Lo portò (*scil.* l'ulivo)

²¹ *StA* II.1, pp. 190-191, vv. 21-44.

²² In particolare, per il valore geopoetico del fiume nella lirica holderliniana, si veda HONOLD 2000-01.

²³ L'epinicio, dedicato alla medesima vittoria celebrata nell'*Olimpica II*, quella di Terone sulla quadriga del 476 a. C., era stato oggetto di traduzione da parte di Hölderlin insieme a buona parte delle *Pitiche*, nel periodo a cavallo tra la fine del 1700 e i primi anni del 1800 (Per il testo tedesco della traduzione holderliniana si veda *StA* V, 51-52; mentre, per il commento: *ivi*, 405-409). In merito alla cronologia delle traduzioni di Hölderlin e agli influssi pindarici sulla formazione stilistica e lessicale del poeta, si rimanda ai due volumi di riferimento nell'ambito della nutrita bibliografia esistente: BEISSNER 1933; SEIFERT 1982.

Un giorno – trofeo splendido dei giochi
 d'Olimpia – il figlio di Amphitryon
 dalle ombrose fonti dell'Istros,
 e il popolo degli Iperborei servo
 d'Apollo persuase con la parola:
 con mente leale chiedeva per il recinto
 accogliente di Zeus una pianta, ombra
 comune per tutti e corona al valore. [...]
 Se l'acqua primeggia e tra i beni
 L'oro è il più venerabile,
 ora al confine estremo
 Theron approda, e da meriti propri
 Sbarca alle colonne
 di Heracles. Oltre è precluso a saggi
 e non saggi. Io non voglio provarci. Sia folle, prima!²⁴

Il rapporto tra nord e sud è chiaramente inserito nella contrapposizione tra Germania e Grecia, ma solo spostato sensibilmente verso oriente. La leggenda pindarica riprende, negli intenti hölderliniani, l'idea di cultura come sintesi tra un elemento originario di matrice orientale e la sobria razionalità occidentale. L'ombra portata da Eracle rappresenta simbolicamente la razionalità che si unisce all'entusiasmo.

Del resto, l'immagine dell'Istro come zona liminale viene suggerita da Pindaro stesso nella sua *Olimpica*. Eracle giunge agli estremi confini del mondo, quello segnato a nord dall'Istro e ad ovest dalle famose colonne d'Ercole, superando i limiti geografici, così come travalica quelli schiettamente umani in quanto figlio di Zeus. La vicenda dell'eroe civilizzatore consente a Pindaro di impartire il suo insegnamento morale al vincitore: mentre al semidio è concesso di compiere azioni superiori al suo *status* mortale e di raccogliere onore pari agli dèi, a Terone questo è interdetto. Nonostante la sua stessa recente vittoria, il tiranno mai potrà ambire a equipararsi ai Celesti, a meno di non peccare di *hybris*, di tracotanza, superba infrazione della limitatezza umana.

Ma Ercole non è il solo semidio capace di varcare i confini e di mettere in comunicazione le civiltà, così come l'Istro non è l'unico avamposto che

²⁴ Pind., *Ol.* III, 14-20; 41-45. La traduzione è di Luigi Lehnus: cfr. PINDARO ed. 2004, pp. 58 e 63.

segna il limite ad est. La poesia hölderliniana si sposta ancora più verso oriente fino ad arrivare all'Indo, dove un'altra figura dall'essenza fortemente liminale compare a varcare le sue sponde: Dioniso. Figlio di Zeus e di una mortale, Semele, Dioniso conserva la sua natura mista, a sua volta di confine tra il mondo degli dèi e quello degli uomini, in virtù della quale risulta un eccellente *Vermittler* tra le due sfere. Nei componimenti hölderliniani, ispirati fortemente dalla lettura delle *Baccanti* euripidee, egli proviene da est, in particolare dall'India²⁵, e porta con sé l'*enthusiasmos* per donarlo alla civiltà razionale occidentale, simboleggiata da Tebe e dal suo monte Citerone.

Eppure, ancora una volta, il movimento di superamento dei limiti e di importazione della cultura non è mai unidirezionale. Si presuppone sempre un ritorno indietro, uno scambio equo tra gli elementi assunti. Dioniso è sì il dio che viene («der kommende Gott») ma, come è detto efficacemente in *Brot und Wein*, «venendo accenna alle sue spalle» («zurück deutet») ²⁶.

Il dio muove verso occidente, portando il *pathos* orientale alla civiltà occidentale, ma assume in sé anche la razionalità e la quiete dell'ovest, fondendola con l'entusiasmo dell'est. Hölderlin rilegge in modo innovativo Dioniso come dio della compensazione dei contrari, e il suo carattere sintetico traspare dal particolare ritmo delle poesie cosiddette 'dionisiache', che hanno come protagonista la figura divina o sono da essa ispirate. L'andamento dei versi acquista un movimento ascendente e discendente in corrispondenza dei momenti immediatamente precedenti e successivi all'estasi divina. Come negli antichi rituali dionisiaci l'incontro con il dio viene sempre preceduto e seguito da un periodo di stasi e di calma che prelude e amplifica l'invasamento, così il ritmo poetico di Hölderlin si placa poco prima e poco dopo la rivelazione del Divino²⁷. Non può sussistere invasa-

²⁵ La provenienza indiana di Dioniso è specificata in *Dichterberuf* (1802). Cfr. *StA* II.1, 46, 1-4: «Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts / Triumph, als allerobernd vom Indus her / der junge Bacchus kam mit heilegem / Weine vom Schlafe die Völker wekend».

²⁶ Cfr. *Brot und Wein* (1801 ca.), *StA* II.1, 91, 49-54: «Drum an den Isthmos komm! Dorthin, wo das offene Meer rauscht / Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt, / dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons, / unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo / Thebe drunten und Ismenos rauscht, im Lande des Kadmos, / dorthin kommt und zurück deutet der kommende Gott».

²⁷ Questa pratica letteraria si ripete con una certa regolarità nelle poesie dionisiache di inizio Ottocento. Immagini di quiete precedono l'incontro con Dioniso (Si veda *Wie wenn*

mento senza pace, così come non può esprimersi alcun entusiasmo orientale senza equilibrio occidentale. Dioniso stesso, quindi, è rappresentato come confine, essere liminale, ‘porta’ e ‘ponte’ tra le due opposte istanze che caratterizzano i rapporti tra la civiltà classica e moderna, tra la cultura dell’est e quella dell’ovest.

Fiumi e semidei si mostrano, quindi, in stretta connessione gli uni con gli altri. Entrambi confini: i primi tra due entità culturali, i secondi tra due entità ontologiche. Eracle sta all’Istro come Dioniso sta all’Indo ma, al tempo stesso, l’Istro sta al confine nord-sud come l’Indo a quello est-ovest.

La natura ibrida e liminale dell’elemento fluviale è del resto una costante nella poetica hölderliniana e ritorna anche in relazione al Reno, asse dello sviluppo economico e commerciale tedesco, che meglio degli altri si può prestare alla metafora di uno spirito di pura azione²⁸.

Nel canto *Der Rhein* (1801) il fiume è rappresentato infatti come un semidio che si ribella, per impeto giovanile, al suo cammino accidentato e alle Alpi che frenano il suo scorrere, per distendersi poi quieto e docile in territorio tedesco:

Im kältesten Abgrund hört’
 Ich um Erlösung jammern
 Den Jüngling, es hörten ihn, wie er tobt’.
 Und die Mutter Erd’ anklagt’,
 Und den Donnerer, der ihn gezeuget.
 Erbarmend die Eltern, doch
 Die Sterblichen flohn von dem Ort,

am Feiertage, *StA* II.1, p. 118, vv. 1-18, in cui appare un paesaggio in quiete dopo una notte di tempesta; *Stuttgart*, *ivi*, p. 86, vv. 1-18, in cui la valle della città risplende rinfrescata da piogge e gli uccelli si levano nel cielo; *Brot und Wein*, *ivi*, p. 90, vv. 1-19, in cui si descrive la città che riposa e gli uomini che tornano stanchi alle case). Nei medesimi componimenti, dopo l’epifania divina che consente al poeta di godere del fugace incontro con l’Uno, si ripetono immagini di stasi e di riposo (*Wie wenn am Feiertage*, vv. 36-44: i temporali, simbolo di ierofania, finiscono quieti nell’anima del poeta; *Stuttgart*, vv. 74-90: la città splende coronata di fronde divine e la presenza di Dioniso, identificato col vino, procura l’oblio della fatica; *Brot und Wein*, vv. 159-160: dopo l’arrivo di Cristo identificato sincreticamente con Dioniso, perfino Cerbero e il Titano sognano e riposano nel seno della terra). Si noti, dalla numerazione dei versi (1-18), che ciascuna delle immagini iniziali di quiete qui segnalate occupano, in modo simmetrico, le prime due strofe di ogni componimento, ognuna di nove versi.

²⁸ Sul ruolo del Reno nella cultura tedesca si veda FEBVRE 1998.

Denn furchtbar war, da lichtlos er
 In den Fesseln sich wälzte,
 Das Rasen des Halbgotts.
 Die Stimme wars des edelsten der Ströme,
 Des freigeborenen Rheins, [...]

Stillwandelnd sich im deutschen Lande
 Begnüget, und das Sehnen stillt
 Im guten Geschäfte, [...]

Drum wohl ihm, welcher fand
 Ein wohlbeschiedenes Schicksaal,
 Wo noch der Wanderungen
 Und süß der Leiden Erinnerung
 Aufrauscht am sichern Gestade,
 Daß da und dorthin gern
 Er sehn mag bis an die Gränzen
 Die bei der Geburt ihm Gott
 Zum Aufenthalte gezeichnet,
 Dann ruht er, seligbescheiden,
 Denn alles, was er gewollt,
 Das Himmlische, von selber umfängt
 Es unbezwungen, lächelnd
 Jezt, da er ruhet, den Kühnen²⁹.

Significativa la categoria del semidio con cui Hölderlin ridefinisce e rivisita la metafora, tipica dello *Sturm und Drang*, del fiume come Genio: rispetto al Genio, individuo che sovverte titanicamente le leggi limitanti la sua libertà, il semidio sa armonizzare infatti le istanze razionali, proprie del sentire umano, con quelle divine, insite nella Natura.

Il messaggio che se ne ricava è proprio quello dell'accettazione dei pro-

²⁹ Cfr. *StA* II.1, pp. 142-148, vv. 22-33; 85-87; 121-134: «Im kältesten Abgrund hört' / ich um Erlösung jammern / den Jüngling, es hörten ihn, wie er tobt' / und die Mutter Erd' anklangt', / und den Donnerer, der ihn gezeuget [...] In den Fesseln sich wälzte, / den Rasen des Halbgotts. / Die Stimme war's des edelsten der Ströme, / des freigebornen Rheins [...]. Stillwandelnd sich im teutschen Lande / begnüget, und das Sehnen stillt / im guten Geschäfte [...] Drum wol ihm, welcher fand / ein wolbeschiedenes Schicksal, / wo noch des Wanderungen / und süß der Leiden Erinnerung / aufrauscht am sichern Gestade, / dass da und dorthin gern / er sehn mag, bis an die Gränzen, / die bei der Geburt ihm Gott / zum Aufenthalte gezeichnet, / dann ruht er, selig bescheiden, / denn alles, was er gewollt, / das Himmlische, von selber umfängt / es unbezwungen, lächelnd, / jetzt, da er ruhet, den Kühnen».

pri limiti: come il Reno, anche l'uomo moderno, che pecca di presunzione e vuole innalzarsi fino agli dèi, rischia di essere travolto dalla piena delle sue stesse pulsioni.

Qui si assiste ad uno slittamento semantico del concetto di confine, inteso non più come spazio di interscambio liminale, ma come limite inviolabile che contiene gli eccessi: senza di esso l'uomo perderebbe la propria identità, pretendendo di assimilarsi al Divino. L'allusione alla *hybris*, nei versi centrali del canto³⁰, infatti, richiama l'attenzione proprio sul peccato di tracotanza e contribuisce ad instaurare un forte legame tematico tra l'Istro, la figura di Eracle e l'ammonimento che Pindaro rivolge a Terone nella *Olimpica III*, creando una stretta connessione di immagini, *topoi* e rifunzionalizzazioni mitiche intorno al concetto di confine.

In entrambe le accezioni del termine – inteso sia come luogo di scambio tra oriente e occidente sia come limite morale –, il confine risulta comunque un elemento imprescindibile per stabilire la *Maß*, la misura. È sul confine che si crea la *synthesis* tra l'antico e il moderno, grazie alla quale si placa la tensione delle forze opposte per giungere finalmente all'equilibrio, così come è il confine che si stabilisce tra uomo e dio a regolare armonicamente i rapporti tra l'Uno e il Tutto.

Provando, in conclusione, a tracciare tutti insieme gli spazi liminali fin qui analizzati, ci rendiamo conto di aver delineato un'area abbastanza regolare in cui Hölderlin immagina il contatto tra l'Antico e il Moderno – area che si estende dalla Germania fino all'India e presenta il suo centro, geografico ed ideale, nella Grecia. A un'analisi più approfondita si può notare come ogni linea di confine, identificata rispettivamente con i fiumi Reno, Danubio, Indo e con la catena del Caucaso, che è l'ideale prosecuzione dell'Istro, possa essere a sua volta asse di altrettanti traiettorie ellittiche.

È così che Hölderlin simboleggia la sintesi degli opposti, ritagliando piccole aree di interscambio caratterizzate da un movimento di andata e ritorno.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 145, vv. 96-104: «Wer war es, der zuerst / die Liebesbande verderbt, / und Stricke von ihnen gemacht hat? / Dann haben des heigenen Rechts / und gewiss des himmlischen Feuers / Gespottet die Trozigen, dann erst / die sterblichen Pfade verachtend / Verwegnes erwält / und den Göttern gleich zu werden getrachtet».



Rispetto al romanzo, in cui ad un movimento ellittico fallimentare corrispondeva un'altra ellissi addirittura monca e statica, quelle disegnate nella produzione poetica mantengono l'equilibrio e sono pensate in vista della sintesi tra gli opposti. Anzi, tentare di avvicinare i fuochi fino ad annullarne la distanza e creare un unico centro di un cerchio ideale sarebbe segno di *hybris* e potrebbe far prospettare una punizione. Così facendo si rischierebbe infatti di ottenere una falsa e pericolosa identità degli opposti, che li annullerebbe a vicenda rendendoli indistinguibili.

Una tale condizione di equilibrio, così indispensabile per la creazione di civiltà, non è possibile altrove se non nella poesia. La poesia stessa è quindi confine, in quanto cerniera di due mondi separati, luogo privilegiato di comunicazione degli opposti, zona di raccordo tra il reale e l'ideale. Ma, al tempo stesso, è prefigurazione utopica dell'Unità in se stessa divisa.

La poesia è l'unico ambito in cui il confine è presente e subito negato. Come il fiume. Segna il limite per creare contatto, divide per mettere in comunicazione. Ed entrambe le azioni sono assolutamente necessarie e mai accessorie per formare la nuova civiltà e per assolvere al ruolo culturale e civile dell'atto poetico.

Precursore delle più moderne teorie sulle zone liminali, Hölderlin aveva ben intuito che il confine è il luogo della sintesi per eccellenza ed è su di esso che si fondano e si ri-fondano le civiltà.

Bibliografia

- BEISSNER Friedrich, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart 1933.
- CHANDLER Richard, *Reisen in Griechenland, unternommen auf Kosten der Gesellschaft der Dilettanti und beschrieben von Richard Chandler*, Leipzig 1777.
- DAVERIO ROCCHI Giovanna (cur.), *Frontiera e confini nella Grecia antica*, in «Centro Ricerche e Documentazione sull'Antichità Classica, Monografia 12», Roma 1988.
- ESCHILO, *Persiani. Sette contro Tebe*, a cura di G. IERANÒ, Milano 1997.
- EURIPIDE, *Le Baccanti*, a cura di V. DI BENEDETTO, Milano 2004.
- FEBVRE Lucien, *Il Reno. Storia, miti, realtà*, Roma 1998.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Sämtliche Werke. «Große Stuttgarter Ausgabe»*, I-VIII, hrsg. von F. BEISSNER / A. BECK, Stuttgart 1946-85.
- IDEM, *Iperione*, trad. e cura di Giovanni V. AMORETTI, Feltrinelli, Milano 1981.
- IDEM, *Scritti di estetica*, a cura di R. RUSCHI, Milano 2004.
- IDEM, *Tutte le liriche*, trad. e comm. di L. REITANI, Milano 2001.
- HÖLSCHER Uvo, *Empedokles von Akragas*, in «Hölderlin-Jahrbuch» 13 (1963-64), 21-43.
- HONOLD Alexander, *Hyperions Raum: zur Topographie des Exzentrischen*, in H. Bay (Hg.), *Hyperion - Terra incognita: Expeditionen in Hölderlins Roman*, Opladen 1998, 39-65.
- IDEM, „Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen“. Zur kulturgeographischen Bedeutung der Ister-Hymne, in «Hölderlin-Jahrbuch», 32 (2000-01), 175-197.
- KNAUPP Michael, *Die raum-zeitliche Struktur des Hyperion*, in «Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe», 8 (1988), 13-16.
- MENZE Clemens, *Hölderlins Deutung der Bildung als exzentrische Bahn*, in «Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik», 58 (1982), 435-482.
- NENCI Giuseppe, *Significato etico-politico ed economico-sociale delle guerre persiane*, in R. BIANCHI BANDINELLI (cur.), *Storia e civiltà dei greci*, III, Milano 2000, 5-44.
- PINDARO, *Olimpiche*, trad., comm. e note di L. LEHNUS, Milano 2004.
- RATZEL Friedrich, *Anthropogeographie*, Stuttgart 1899², trad. it *Geografia dell'uomo: Antropogeografia*, a cura di U. CAVALLERO, Torino 1914.
- RESZLER, André, *Il mito di Atene. Storia di un modello culturale europeo*, Milano 2007.
- REMOTTI Francesco / SCARDUELLI Pietro / FABIETTI Ugo (cur.), *Centri, ritualità, potere. Significati antropologici dello spazio*, Bologna 1989.
- RYAN Lawrence, *Hölderlins Hyperion. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*, Stuttgart 1965.
- SCHADEWALDT Wolfgang, *Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin*, in «Hölderlin-Jahrbuch», (1952), 1-16.

- SEIFERT Albrecht, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München 1982.
- SLOTERDIJK Peter, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt a. M. 2005.
- SORDI Marta (cur.), *Il confine nel mondo classico*, Milano 1987.
- VETTA Massimo / CATENACCI Carmine (cur.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica. Atti del convegno (Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, 20-22 aprile 2004)*, Alessandria 2006.
- VOLKE Werner, „O Lacedämons heiliger Schutt!“. Hölderlins Griechenland: Imaginierte Realien-Realisierte Imagination, in «Hölderlin-Jahrbuch», 24 (1984-85), 63-86.
- ZANINI Piero, *Significati del confine: i limiti naturali, storici, mentali*, Milano 1997.

IL MITO DEL DUALE E LA «GEMEINSCHAFT» DI ELEUSI

WILHELM VON HUMBOLDT INTERPRETE DELL'ELEGIA
KLAGE DER CERES DI FRIEDRICH SCHILLER (1796)

di
Guglielmo Gabbiadini
Bergamo

1. *La teoria del duale nel pensiero humboldtiano*

Nella grammatica di una lingua il duale costituisce, come è noto, una delle possibili articolazioni della categoria morfologica del numero¹. In una posizione intermedia tra singolare e plurale, individuale e collettivo, esso denota con sottili sfumature semantiche un legame tra due oggetti, entità o forze che, radicati in un'origine comune, si appartengono reciprocamente. I due elementi coinvolti risultano legati da connessioni non fortuite o effimere, bensì da vincoli che vengono intesi come immutabili e motivati da leggi di necessità naturale. Per questo le parti simmetriche del corpo umano, ma anche i vincoli di fratellanza e soprattutto di gemellarità, costituiscono le attestazioni più ricorrenti di forme grammaticali e lessicali di duale – basti pensare al greco antico o al sanscrito².

A questa categoria solo apparentemente marginale del linguaggio, definita nei trattati tradizionali un «lusso» superfluo della grammatica, Wilhelm von Humboldt dedica negli anni della sua maturità un'analisi approfondita, che costituisce peraltro il primo studio specifico sull'argomento³. Le sue

¹ Per un inquadramento generale del duale come categoria grammaticale cfr. FRITZ 2011.

² Cfr. GONDA 1953, pp. 5-28. Rimane a tutt'oggi fondamentale l'analisi sistematica dedicata al duale in DELBRÜCK 1893, pp. 133-146.

³ Tra i primi a rendere omaggio alla novità rappresentata dal saggio humboldtiano fu Franz Bopp, che scrisse (BOPP 1868, p. 248 A*): «Über das Wesen, die natürlichen Begründung und die feineren Abstufungen im Gebrauche des Duals und seine Verbreitung in den verschiedenen Sprachgebieten besitzen wir eine geistvolle Untersuchung von W. von Humboldt».

considerazioni si articolano in un discorso pronunciato il 26 aprile 1827 alla Königliche Akademie der Wissenschaften di Berlino in una seduta plenaria della «historisch-philologische Klasse», allora presieduta da Friedrich Schleiermacher, e pubblicato l'anno seguente in forma di trattazione autonoma con il titolo *Über den Dualis*⁴.

La categoria grammaticale del duale costituiva proprio in quegli anni un elemento di interesse e riflessione per numerosi studiosi, tra cui August Wilhelm Schlegel, Jacob Grimm e Franz Bopp⁵. Ma fu in particolare lo sguardo filosofico di Humboldt a intuire nel duale un fenomeno linguistico da indagare con attenzione. Nelle sue riflessioni tale categoria grammaticale si presenta come un enigma del linguaggio strettamente legato ai modi di funzionamento del pensiero, ma anche a una serie di categorie antropologiche fondamentali come quella del maschile e del femminile, che Humboldt aveva già indagato in due saggi della giovinezza⁶, negli anni in cui era più vicino al classicismo di Goethe e Schiller. Secondo Humboldt, infatti, il duale caratterizza in maniera essenziale non solo le strutture grammaticali delle lingue in cui è attestato, ma anche e soprattutto il loro sistema lessicale, la loro *forma mentis* e lo sguardo sulla realtà che tali lingue producono. «Endlich», così scrive, «durchdringt der Dualis die ganze Sprache, und erscheint in allen Redetheilen, in welchen er Geltung erhalten kann. Es ist [...] der allgemeine Begriff der Zweiheit, von dem er ausgeht»⁷.

⁴ HUMBOLDT, *Über den Dualis. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827*, Berlin: Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1828. – D'ora in avanti le opere di Wilhelm von Humboldt verranno citate secondo l'edizione delle *Gesammelte Schriften* curata da Albert Leitzmann con la sigla GS, seguita dal numero del volume e dall'indicazione delle pagine.

⁵ Secondo August Wilhelm Schlegel il duale e il principio della simmetria caratterizzano in maniera essenziale non solo le strutture grammaticali delle lingue in cui tale forma è attestata, ma anche le manifestazioni artistiche legate a quelle culture (SCHLEGEL 1827, Bd. II, p. 458). – Jacob Grimm dedica al duale le pagine di apertura del capitolo dedicato al «Numerus» della sua *Grammatik*: «Des dualis, welchen andere, ältere und neuere, deutsche dialecte noch am persönlichen pron. Bezeichnen, ist am verbum nur allein der gothische mächtig, jedoch nirgends mehr für die dritte person» (GRIMM 1898, p. 221).

⁶ Il primo saggio, intitolato *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur*, apparve nel 1795 nella rivista schilleriana *Die Horen* e fu seguito pochi mesi più tardi dal secondo saggio, uscito in due parti nella stessa rivista, intitolato *Über die männliche und weibliche Form*. Entrambi i saggi sono ora riportati in GS I, pp. 311-334 e pp. 335-369.

⁷ GS VI, p. 17.

Porre la questione del duale significava sollecitare una riflessione approfondita sulle categorie di singolarità e pluralità, unità e molteplicità, identità e differenza, nonché su alcune nozioni antropologiche particolarmente salienti, che valicavano i problemi di morfologia grammaticale coinvolgendo ambiti di pertinenza ben più estesi. La riflessione humboldtiana mira, infatti, allo studio di un «allgemeine[r] Begriff der Zweiheit»⁸, nel quale si intravede non solo il fondamento di una categoria grammaticale, ma anche il presupposto di una visione generale dell'esistente – una «Weltansicht»⁹ – e di un'intera episteme. Entro le coordinate culturali tipiche dell'età goethiana e delle conoscenze elaborate dal tardo Illuminismo europeo, il duale e le manifestazioni ad esso connesse vengono interpretati da Humboldt come le vestigia linguistiche di un *mito della dualità* che affonda le sue radici nelle più antiche culture del passato, assurgendo tra fine Settecento e inizio Ottocento a una nuova posizione di centralità. Le conoscenze ricavate dallo studio delle fonti classiche, risultato di indagini assai eterogenee per natura e collocazione temporale, vengono distillate in una forma espositiva dai contorni nitidi, dalla quale tralucono per via di intertestualità gli innumerevoli contesti e le innumerevoli accezioni che il mito della dualità aveva assunto nel corso della sua storia millenaria. Probabilmente l'interesse filologico ottocentesco per la categoria del duale costituisce il tentativo di articolare con il rigore scientifico della prassi filologica l'eredità di un vastissimo immaginario legato a tale categoria, un immaginario che trova nella scrittura letteraria e nei materiali mitologici di culture apparentemente irrelate il suo luogo più legittimo di attestazione¹⁰.

2. Il mito humboldtiano del duale nel contesto dell'età goethiana

Come ha sottolineato Giuliano Baioni, l'idea della «dualità» diventa con Humboldt un valore fondamentale nella cultura del periodo, traducendosi in una «filosofia del pari o della simmetria, per la quale non c'è e non può

⁸ GS VI, p. 17.

⁹ GS VI, p. 23 – Sul concetto di «Weltansicht» nel pensiero di Humboldt, benché non in riferimento specifico alla questione del duale e della dualità, cfr. ad esempio CHABROLLE-CERRETINI 2008.

¹⁰ Sulle molteplici intersezioni tra grammatica e articolazioni dell'immaginario retorico-letterario nell'antichità cfr. BELL 1923 e LENCEK 1982.

esserci il dispari della singolarità»¹¹. Indicando un'idea di totalità e di completezza che si realizza nella complementarità di due parti solidali¹², il duale presuppone secondo Humboldt un concetto complesso di unità («Einheit») e di comunione («Gemeinschaft»), in cui i due termini della coppia non risultano semplicemente accostati, ma l'identità dell'uno è strutturalmente dipendente dal legame con l'altro secondo un vincolo di *correlazione*¹³. «Der Dualis», così scrive ancora Humboldt, «theilt daher, als Mehrheitsform, und als Bezeichnung eines geschlossenen Ganzen zugleich die Plural und Singular-Natur»¹⁴. Il duale non indica, dunque, la somma o la giustapposizione di due singolarità a sé stanti, ma riflette piuttosto il legame di reciprocità che congiunge due elementi in maniera simbiotica. I due termini che costituiscono la coppia duale si presuppongono e si implicano reciprocamente: l'uno, privato dell'altro, perde ogni significato, risultando irrelato nella sua singolare disparità¹⁵.

Dimostrando profonda competenza in numerose lingue allora note del mondo¹⁶, Humboldt pone con il suo studio *Über den Dualis* le basi per la compilazione di un atlante genetico e geografico del duale. Mentre la parte iniziale e centrale del saggio, entrambe dedicate a una disamina quantitativa e tipologica di quella forma grammaticale, sono state oggetto di ricognizioni critiche¹⁷, minore attenzione è stata accordata alle pagine conclusive del saggio e allo specifico orizzonte culturale che le sostiene. In quelle pagine si delinea, infatti, una *filosofia del duale* fortemente speculativa che, come ha sottolineato ancora Giuliano Baioni, costituisce il «centro del pensiero humboldtiano» fin dalle sue origini¹⁸. Nel duale inteso come forma grammaticale, il linguaggio rende evidente – secondo Humboldt – un originario

¹¹ BAIONI 1999, p. 30.

¹² Cfr. BRUGMANN 1893, pp. 33-39.

¹³ Sulla nozione logica di «correlazione» cfr. BOTTIROLI 2013, pp. 164-168.

¹⁴ GS VI, p. 22.

¹⁵ Da un punto di vista concettuale, è necessario distinguere tra «dualismo» e «dualità»: il primo rimanda all'idea di un'opposizione inconciliabile tra due elementi, una dicotomia divergente e insuperabile; il secondo implica, invece, l'idea più complessa di un legame di appartenenza reciproca e di interazione degli opposti. Su queste distinzioni cfr. SCHEFFCZYK 1990.

¹⁶ Cfr. REUTTER 2011.

¹⁷ Cfr. PLANK 1989 e PLANK 1994.

¹⁸ BAIONI 1999, p. 30.

principio di «dualità» (*Zweiheit*) che presiede ai fondamenti stessi dell'essere, del pensiero e dell'esperienza del mondo:

Der Begriff der Zweiheit nun gehört dem doppelten Gebiet des Sichtbaren und Unsichtbaren an, und indem er sich lebendig und anregend der sinnlichen Anschauung und der äusseren Beobachtung darstellt, ist er zugleich vorwaltend in den Gesetzen des Denkens, dem Streben der Empfindung, und dem in seinen tiefsten Gründen unerforschbaren Organismus des Menschengeschlechts und der Natur¹⁹.

Il duale grammaticale è dunque la trasposizione linguistica di un *generale principio della dualità*, secondo cui due termini opposti interagiscono fruttuosamente. Humboldt compendia nel passo citato l'ambito di pertinenza di tale principio, ovvero il territorio in cui il «concetto di dualità» domina come principio fondamentale («vorwaltend»). La sua estensione non conosce confini, investe la totalità del campo esperienziale riservato all'essere umano come soggetto conoscitore: esso regola infatti il funzionamento della sua sfera razionale («Gesetze des Denkens»), struttura la fisiologia tensionale del suo sensorio («Streben der Empfindung»), garantisce lo sviluppo della vita organica dalle sue forme più semplici (nel regno vegetale) a quelle più complesse (nel regno animale). La dualità è secondo Humboldt il principio originario e strutturante di *tutta* la realtà, a livello macrocosmico (universo naturale) e a livello microcosmico (organismo umano), mostrandosi anche in tutte le forme della vita relazionale dell'individuo.

Questo discorso sulle forme del duale e della dualità appare come una declinazione di quella «passione della duplicità» indicata da Michele Cometa come fondamento delle geometrie culturali e soprattutto antropologiche dell'età classico-romantica²⁰. Recuperando tale orizzonte – cioè indagando la peculiarità del contesto culturale in cui il saggio fu concepito e i nessi di relazione che intrattenne con la *sua* epoca, in particolare con il sistema dei saperi tardo-illuministici di fine Settecento – sarà forse possibile comprendere da una nuova prospettiva la rilevanza culturale del discor-

¹⁹ GS VI, p. 24.

²⁰ Cfr. COMETA 2001, pp. 53-91. Lo studio di Cometa è dedicato primariamente all'opera di Friedrich Schlegel, Jacob Böhme e Friedrich Hölderlin, ma le considerazioni che egli sviluppa possono essere estese anche al caso humboldtiano per definirne le principali coordinate culturali.

so humboldtiano sulla dualità, espresso in maniera icastica nel seguente passo:

Erst durch die, vermittelt der Sprache bewirkte Verbindung eines Andren mit dem Ich entstehen nun alle, den ganzen Menschen anregenden tieferen und edleren Gefühle, welche in Freundschaft, Liebe und jeder geistigen Gemeinschaft die Verbindung zwischen Zweien zu der höchsten und innigsten machen²¹.

Questa frase di Humboldt è del 1827, ma la semantica delle sue parole è stata forgiata almeno un trentennio prima e racchiude in sé il portato concettuale di una sensibilità squisitamente tardo-settecentesca. È necessario riconoscere e valorizzare tale orizzonte per comprendere il complesso immaginario e le specifiche implicazioni culturalmente motivate che il discorso *Sul duale* produce in questo punto.

Da un lato, infatti, il richiamo esplicito alla questione antropologica di un «ganzer Mensch», un *homo totus*, inserisce il discorso in un quadro di indagini antropologiche su ciò che è «umano», secondo le coordinate tipiche che a queste indagini erano state impresse dalla temperie culturale tardo-illuministica²². Dall'altro, è altrettanto necessario prestare attenzione alle singole scelte lessicali (in particolare agli aggettivi) a cui Humboldt ricorre per caratterizzare la progressione ascendente dei legami di dualità: l'idea di progressione, tacitamente modellata sulla tradizionale metafora della *Scala Naturae*, si traduce qui nell'immagine di un'ascesa progressiva che prende avvio dai sentimenti di amicizia e amore per culminare nella dualità di una «geistige Gemeinschaft». Quest'ultima è per Humboldt il legame «più alto e più intimo», ma anche «il più profondo e il più nobile». Non sarà difficile così – benché nella critica di ciò non si faccia menzione – scorgere in queste scelte lessicali una riemersione tarda, ma ancora evidentemente viva e prolifica, della cultura e del linguaggio della *Empfindsamkeit*, ovvero di una sensibilità letteraria che si è soliti limitare alla seconda metà del Settecento, ma che a ben vedere condiziona ancora nel 1827 e orienta in maniera determinante riflessioni teoriche e interpretazioni speculative apparentemente distanti, almeno dal punto di vista cronologico²³.

²¹ GS VI, p. 27.

²² Cfr. SCHINGS 1994.

²³ Da questo punto di vista si conferma, nel caso specifico humboldtiano, la tesi avan-

3. Immagini antiche della dualità: il paradigma dei gemelli divini

Nel saggio humboldtiano *Über den Dualis* il vincolo di reciproca appartenenza su cui si fonda il legame della dualità viene descritto grazie a una serie di immagini tratte dal mondo della letteratura classica, in particolare dall'immaginario epico dei gemelli divini – i Tindaridi o Dioscuri – così come vengono presentati nei poemi omerici e nelle *Metamorfosi* di Ovidio²⁴. Tali immagini assumono per Humboldt un valore di archetipo antropologico: esse si mostrano come modelli relazionali di reciprocità, nei quali si manifesta l'essenza di un legame indissolubile, tradotto dai duali omerici in termini linguistici. Tale legame risulta sancito da vincoli genealogici di natura e, allo stesso tempo, di affettività. Scrive Humboldt in proposito:

Man vergleiche nur die Stellen Griechischer und Römischer Dichter, wo von den, auch als Nachbarsterne in die Augen fallenden Tyndariden, oder sonst von Brüderpaaren die Rede ist. Wieviel lebendiger und ausdrucksvoller stellen die einfachen Dualendungen $\chi\rho\alpha\tau\epsilon\rho\acute{o}\rho\rho\nu\epsilon \gamma\epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\tau\omicron \pi\alpha\iota\delta\epsilon$ oder $\mu\upsilon\nu\nu\theta\alpha\delta\acute{\iota}\omega \delta\epsilon \gamma\epsilon\nu\acute{\epsilon}\sigma\theta\eta\nu$, bei Homer die Zwillingsnatur dar, als die Ovidische Umschreibung es thut [...]²⁵.

zata da SAUDER (1974, Bd. I) nel primo volume della sua opera *Empfindsamkeit* in cui, nella sezione «Periodisierung der Empfindsamkeit» (pp. 227-235), suggeriva l'ipotesi, riservandosi una futura verifica, che di autentica *Empfindsamkeit* si potesse parlare almeno fino agli anni Trenta dell'Ottocento. Ne consegue non da ultimo – questa una nostra aggiunta – l'idea storiograficamente innovativa di un 'lungo secolo XVIII', in cui l'operato di autori come Humboldt può essere compreso solo sulla scorta dell'orizzonte culturale tardo-settecentesco in cui si erano formati, evitando anacronismi e appropriazioni indebite che si sono spesso verificate nella critica humboldtiana novecentesca. Il contributo di SAUDER rimane a tutt'oggi un punto di riferimento fondamentale per la comprensione della cultura sentimentale tardo-settecentesca. A Humboldt, tuttavia, è dedicata soltanto una fugace menzione (*ivi*, p. 295).

²⁴ Sulla correlazione tra le forme grammaticali del duale e le conformazioni specifiche di un immaginario antropologico della dualità, specie nei poemi omerici, cfr. SFORZA 2007. L'autrice ricorre alla categoria del «doppio» per inquadrare i fenomeni di dualità, come ad esempio nel caso dei gemelli divini. Per evitare sovrapposizioni concettuali con la categoria del doppio inteso come «Doppelgänger» perturbante, nel presente lavoro si parlerà di figure del «duale» e della «dualità». Su questioni per certi aspetti analoghe allo studio di Ilaria Sforza, ma in riferimento alla cultura romana classica, cfr. MENCACCI 1996.

²⁵ GS VI, p. 29.

Il riferimento di Humboldt è qui principalmente il Canto XI dell'*Odissea*, in particolare i vv. 299-320, nei quali Ulisse, superata la discesa agli inferi, nel *Catalogo delle eroine* racconta di aver visto Leda, sposa di Tindaro, con i figli Castore e Polluce, ovvero i Dioscuri, definiti dall'espressione duale «γαίνατο παίδε» (v. 299), ovvero i fratelli gemelli legati da un vincolo di speculare simbiosi:

E vidi Leda, la sposa di Tindaro,
che a Tindaro generò due figli d'animo ardito,
Castore domatore di cavalli e Polluce abile coi pugni.
Entrambi li copre, pur vivi, la terra generatrice:
per onore avuto da Zeus, essi anche sottoterra
per un giorno son vivi e per un giorno son morti,
a giorni alterni. Onore come gli dèi hanno in sorte²⁶.

Alla descrizione dei Dioscuri che dividono la loro esistenza tra la vita e la morte, la notte e il giorno, fa seguito nell'*Odissea* la menzione dei gemelli Oto ed Efialte, della loro bellezza e della loro fine precoce:

Ifmedea, la consorte di Aloeo, vidi
dopo di lei, che si vantava d'essersi unita con Posidone;
e generò due figli, ma ebbero ambedue vita breve,
Oto pari agli dei e il famosissimo Efialte.
I più alti che ebbe nutrito la terra feconda di biade,
e di gran lunga i più belli dopo il glorioso Orione:
erano già nove cubiti a nove anni
in larghezza, e di nove tese in altezza.
[...] entrambi il figlio di Zeus, che partorì Leto dai bei capelli,
li uccise prima che sotto le tempie fiorisse loro
la barba e coprisse il mento di fiorente peluria²⁷.

A questi versi dell'*Odissea*, imperniati sull'uso del duale, Humboldt accosta i corrispettivi versi del Libro VIII delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 372-375), in cui si legge a proposito dei Dioscuri:

²⁶ HOMERUS, *Odissea*, ed. 1983, p. 117. – Per un commento linguistico e iconologico sulle figure di questi due *kouroi* cfr. SFORZA 2007, pp. 50-54 e 69-70.

²⁷ HOMERUS, *Odissea*, ed. 1983, p. 117. – Sulla «lotta titanica» di Oto ed Efialte cfr. SFORZA 2007, pp. 48-50.

at gemini, nondum coelestia sidera, fratres,
 ambo conspicui, nive candidioribus ambo,
 vectabantur equis, ambo vibrata per auras
 hastarum tremulo quatiebant spicula motu²⁸.

I termini «gemini» e «fratres» si trovano nel testo latino rispettivamente a inizio e conclusione di verso, secondo un principio di simmetrica divaricazione cui fa seguito il raddoppiamento dell'espressione «ambo», relitto latino di un'antica forma duale, in epanadiplosi nel verso immediatamente seguente e ripreso un'ultima volta, al centro del terzo verso. Si tratta di sofisticati stratagemmi stilistici mirati a rendere l'idea di un legame di specularità perfettamente simmetrico, che definisce la relazione di fratellanza tra Castore e Polluce. Come sottolinea Humboldt, il poeta latino ricorre necessariamente alla «perifrasi» («Umschreibung durch Worte»), mobilitando ingenti abilità retoriche per poter rendere tangibile la natura particolare di quel legame duale tra i gemelli. La dualità dei gemelli divini costituisce, infatti, un esempio emblematico di una «totalità» originaria che si scinde in due entità «ben distinte», ma al tempo stesso essenzialmente legate tra loro. Tale legame è definito con il termine «geistige Gemeinschaft», ovvero «comunione spirituale». Esso indica, nella particolare accezione voluta da Humboldt, una condivisione, una comunanza e una comunione, anzitutto identitaria, fondata sul linguaggio – in particolare sulla dualità del dialogo, la «Zweiheit der Wechselrede»²⁹.

Il potere espressivo del duale come categoria morfologica sta dunque anzitutto, secondo Humboldt, nella maggiore precisione con cui esso designa sottili differenze semantiche altrimenti esprimibili solo per via di approssimazione, come nel caso del latino. Il duale «trägt [...] bisweilen zum besseren und eindringenderen Verständniss bei»³⁰; e la sua importanza sta, in ultima istanza, nella capacità di designare una relazione di appartenenza reciproca tra due soggetti in cui l'identità dipende in maniera strutturale dall'esistenza dell'altro.

²⁸ OVIDIUS, *Metamorfosi*, ed. 1979, p. 312. Trad. it.: «Intanto i due fratelli gemelli, non ancora stelle nel cielo, entrambi splendidi, entrambi correvano su cavalli più bianchi della neve, entrambi brandivano una lancia la cui punta vibrava a ogni sobbalzo».

²⁹ GS VI, p. 26.

³⁰ GS VI, p. 23.

4. *Allegorie della dualità: la lettera a Charlotte Diede del 18 marzo 1827*

È opportuno chiedersi da dove provenga l'orizzonte culturale implicito in questa riflessione insieme antropologica e linguistica; è cioè necessario porre la questione della genesi storica di tale riflessione. Mentre infatti il saggio *Über den Dualis* è stato finora considerato soltanto dal punto di vista della sua ricezione e rielaborazione nelle teorie filosofiche e linguistiche del Novecento³¹, molto poco si conosce delle circostanze che accompagnarono la sua gestazione, e flebile si rivela l'interesse mostrato dalla critica in proposito – nonostante l'attenzione degli ultimi anni per il lascito manoscritto dell'autore e per la cronistoria delle sue opere di carattere filosofico-linguistico³². È necessario, in altre parole, compiere un percorso *storicizzante* alla ricerca dei momenti salienti in cui Humboldt sviluppò l'idea di un legame linguistico duale quale fondamento di una «*Gemeinschaft*» tra due soggetti.

Un'analisi ravvicinata dei materiali d'archivio risulta in questo senso particolarmente utile. Si può notare anzitutto come dal gennaio del 1827 la corrispondenza intrattenuta da Humboldt con gli amici più stretti – tra loro Friedrich Gottlieb Welcker, August Wilhelm Schlegel e Barthold Georg Niebuhr – si faccia d'improvviso episodica, riducendosi a laconiche missi-

³¹ Da un punto di vista filosofico Donatella Di Cesare ha tracciato in recenti contributi critici una linea di continuità che conduce dalle posizioni humboldtiane sul duale all'elaborazione etica e politico-filosofica di pensatori come Franz Rosenzweig (1886-1929), Martin Buber (1878-1965) e Eugen Rosenstock-Huessy (1888-1973), affermando il valore paradigmatico della questione del duale, e del «principio dialogico» ad essa sotteso, nell'elaborazione delle visioni filosofiche e socio-politiche degli intellettuali menzionati. (Cfr. DI CESARE 2001; DI CESARE 2010; DI CESARE 2012) – Sul versante della linguistica, in particolare dal punto di vista della Pragmatica linguistica, Federica Venier ha studiato le forme della ricezione delle posizioni humboldtiane nel loro complesso in Hugo Schuchardt (1842-1927), Leo Spitzer (1887-1960) e Benvenuto Terracini (1886-1968), ricostruendo una «corrente di Humboldt» che, rimasta costantemente attiva seppur sommersa, riaffiora a un certo punto come linfa vitale a colmare spazi concettuali troppo irrigiditi» (VENIER 2012, qui p. 11). – Sulle alterne vicende della ricezione humboldtiana in generale, cioè senza riferimento alla questione specifica del saggio *Sul duale*, cfr. TRABANT 1990 e REUTER 2011, pp. 7-62.

³² I principali profili biografici dedicati a Humboldt rilevano concordemente la «centralità» del saggio *Sul duale* nell'economia delle sue opere, ma non si soffermano né sulla sua genesi né sulle relazioni che esso intrattiene con il resto della produzione dell'autore. Si veda infatti: BERGLAR 1970, pp. 128-149; SWEET 1980, vol. II, pp. 123-148; GEIER 2009, pp. 278-314; KONRAD 2010, pp. 96-103; GALL 2011, pp. 340-351 e 362-364.

ve³³. Nell'operoso silenzio del suo ritiro, iniziato nel 1819 con la rinuncia a tutti gli incarichi della vita pubblica, Humboldt procede alla realizzazione di un programma di studio che rappresenta, come ha sostenuto Jürgen Trabant, «quanto di più alto sia forse mai stato scritto sul linguaggio»³⁴. La questione della «relazione» e la necessità di pensare tale categoria secondo una concettualità attenta alle più sottili sfumature, anima la sua riflessione sulle forme della dualità nelle lingue a lui note e ne costituisce per molti versi uno dei principali motivi d'ispirazione.

Dello specifico orientamento di questa ricerca offre significativa testimonianza una lettera che Humboldt scrive all'amica Charlotte Diede il 18 marzo 1827, proprio nel periodo in cui attendeva alla scrittura del discorso *Über den Dualis*. L'inizio della missiva introduce a prima vista a una generica descrizione del paesaggio invernale, osservato dalle finestre dalla biblioteca di Tegel³⁵, sua stabile dimora a partire dal 1819:

Der See, der in meinen Besitzungen ist, ist natürlich jetzt wieder ganz frei von Eis. Das ist immer ein Schauspiel, an dem ich mich sehr erfreue, dies Befreitwerden des Wassers von den Banden, die ihm im Winter seine schöne Beweglichkeit rauben und es dem festen Lande gleichmachen³⁶.

L'arrivo del primo tepore primaverile, modulato secondo stilemi convenzionali, diventa poche righe più avanti la cornice in cui Humboldt contrappone in modo icastico la «delicata» fluidità dell'acqua in primavera alla «cruda rigidità» del ghiaccio e della terra invernale³⁷. L'accostamento di questi due «elementi», l'acqua e la terra, e delle tradizionali connotazioni a essi legate, costituisce il fulcro tematico della lettera e assume il valore di una cifra allegorica. Così prosegue infatti Humboldt, quasi intessendo il commento a un emblema allegorico e forgiandone indirettamente la chiave:

Man sagt gewöhnlich, das Wasser trennt die Länder und Orte, aber es verbindet sie eher, es bietet eine viel leichter zu durchschneidende Fläche dar als das feste Land, und es ist ein so hübscher Gedanke, daß, wie weit auch die Ufer

³³ Cfr. MATTSON 1980, vol. II, pp. 803-805.

³⁴ TRABANT 2009, p. 30.

³⁵ Cfr. VON HEINZ 2001.

³⁶ Lettera a Charlotte Diede del 18 marzo 1827, in HUMBOLDT ed. 1912, pp. 125-126.

³⁷ Cfr. *ibidem*

voneinander entfernt sind, die Welle, die mir die Füße bespült, in kurzer Zeit am gegenüberliegenden Gestade sein kann³⁸.

Nell'immagine della riconquistata fluidità dell'acqua descritta da Humboldt non è difficile scorgere un'allusione metaforica alla natura *mediatrice* del linguaggio. La metafora qui impiegata risulterà, invero, piuttosto ovvia a un primo sguardo, soprattutto se collocata sullo sfondo della figuratività invalsa all'epoca nei discorsi sul linguaggio³⁹. Meno ovvia pare al contrario l'idea, implicita nella stessa immagine, che il linguaggio, come l'acqua, è un elemento o un mezzo di separazione e, *simultaneamente*, di congiunzione; un fattore di singolarità e la premessa di un'apertura plurale; una forza di ermetica incomunicabilità e al tempo stesso la possibilità, o il desiderio (*Sehnsucht*), di reciproca comprensione⁴⁰. Le opposte rive della terraferma qui evocate sono infatti immagini di particolare rilevanza in quanto colte in una condizione di simultanea separazione e congiunzione. L'«onda» si fa così immagine di un'energia che individua, isolando, due luoghi opposti – ma anche due sguardi e, in senso traslato, due soggettività – consentendo al tempo stesso la loro interazione, il loro contatto.

La tensione verso un tratteggio essenziale, quasi minimalista del paesag-

³⁸ *Ibidem*. Un'analoga disposizione spaziale simbolica si ritrova nel componimento di Hölderlin *Hälfte des Lebens* (1805), nel quale il principio della simmetria e della specularità si avvale anche della contrapposizione tra «Land» e «See»: «Mit gelben Birnen hängen | und voll mit wilden Rosen | das Land in den See» (vv. 1-3). Benché non vi siano riscontri 'positivi' di una ricezione humboldtiana di questo testo, la sua conoscenza da parte di Humboldt è da ritenersi plausibile. Per il riferimento al testo di Hölderlin ringrazio il Prof. Gustav-Adolf Pogatschnigg (Bergamo).

³⁹ Schelling, ad esempio, aveva parlato del nesso tra acqua e linguaggio in numerose sue *Lezioni* e, in modo retoricamente molto elaborato, in *Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt* del periodo 1809-1811, SCHELLING ed. 1985, Bd. IV, pp. 97-212.

⁴⁰ Sostiene in proposito BORSCHÉ (1981, p. 71-72): «Humboldts Sprachphilosophie kann als ein Versuch angesehen werden, auf die Erfahrung des Nicht-Verstehens in allem Verstehen weder heroisch noch resignierend zu reagieren, sondern sie dadurch ernst zu nehmen, daß man den ihr sonst fraglos zugrundeliegenden Begriff des Verstehens in Frage stellt. Denn sie versucht vernünftig zu begreifen, was es bedeutet, daß Verstehen immer zugleich Nicht-Verstehen ist». Il contributo di Borsche risulta in questo contesto importante, perché sottrae la riflessione di Humboldt a un'interpretazione irenica, che mira a espungere gli elementi di resistenza e l'esperienza del non-senso a favore di una 'cosmesi discorsiva' del suo pensiero.

gio e dei suoi elementi costitutivi potenzia l'orizzonte di significazione della missiva humboldtiana e l'interpretazione che l'immagine dell'acqua sollecita. L'interazione dell'elemento-acqua e dell'elemento-terra, il legame di reciproca appartenenza tra l'onda e le rive, tra il linguaggio e le nazioni, rappresentano, se osservati da una prospettiva d'interpretazione più ampia, una risorsa simbolica fondamentale a cui Humboldt affida una delle sue convinzioni teoretiche più profonde. Nell'immagine di una letterale 'traduzione' da una riva all'altra e da uno sguardo all'altro operata dal linguaggio si può ritrovare, infatti, una struttura di pensiero che era già comparsa in altri scritti humboldtiani dedicati, tra i vari aspetti, proprio alla natura «mediatrice» del linguaggio.

Già nel 1812, nella *Ankündigung einer Schrift über die vaskische Sprache und Nation*, pubblicata contemporaneamente nel «Königsberger Archiv» e nel «Neues Museum» di A.W. Schlegel, Humboldt aveva affermato: «[D]ie Sprache ist überall Vermittlerin, erst zwischen der unendlichen und endlichen Natur, dann zwischen einem und dem andern Individuum; zugleich und durch denselben Act macht sie die Vereinigung möglich, und entsteht aus derselben»⁴¹. Con l'allusione alla natura mediatrice del linguaggio egli intendeva sottolineare come tale modalità dialogica, insita nel linguaggio stesso, dipendesse strutturalmente da un rapporto di relazione duale, da uno scambio simbolico fondamentale, alla base di ogni atto linguistico. Probabilmente in risposta a una certa tendenza della metafisica idealistica, che riaffermava proprio in quel periodo, seppure con termini nuovi, il carattere rigorosamente 'monadico', di fatto solipsistico dell'Io, considerato come una sostanza autonoma e originaria, Humboldt sottolinea invece con fermezza la genesi tutta linguistica e relazionale dell'«Io», ovvero il rapporto costitutivo che esso intrattiene con un altro soggetto, con un «Tu» non riducibile al «Non-Io» del sistema idealistico⁴². Ancora nel testo del 1812 scrive infatti:

[die Sprache] ist die leuchtendste Spur und der sicherste Beweis, dass der Mensch nicht eine *an sich* abgesonderte Individualität besitzt, dass *Ich* und *Du* nicht bloss wechselseitig fordernde, sondern, wenn man bis zu dem Punkte der Trennung zurückgehn könnte, wahrhaft identische Begriffe sind⁴³.

⁴¹ GS III, p. 296.

⁴² Cfr. DI CESARE 2012.

⁴³ GS III, p. 297.

Alla concezione tradizionalmente monadica dell'identità proposta dalla vulgata idealistica si affianca dunque qui l'idea più complessa di un'identità che alberga in sé la diversità, di un soggetto che riconosce la propria autonomia nel momento in cui è consapevole del legame di correlazione duale che lo conduce a un Altro.

Ed è proprio questa concezione ad essere ribadita nel saggio *Über den Dualis*, quando Humboldt afferma:

Schon das Denken ist wesentlich von Neigung zu gesellschaftlichem Daseyn begleitet, und der Mensch sehnt sich, abgesehen von allen körperlichen und Empfindungs-Beziehungen, auch zum Behuf seines blossen Denkens nach einem dem *Ich* entsprechenden *Du*⁴⁴.

L'idea di un nesso duale che unisce un «Io» e un «Tu» in una relazione dialogica caratterizza i fondamenti della riflessione humboldtiana sul linguaggio e trova una diretta consonanza, come si vedrà, con alcune significative pratiche poetiche tardo-settecentesche.

5. *Eleusi moderna: «Klage der Ceres» di Friedrich Schiller*

L'immagine del disgelo e l'arrivo della primavera, evocati nella lettera a Charlotte Diede, si aprono a un orizzonte di riferimenti letterari di grande suggestione cui finora la critica non ha prestato molta attenzione. Da un lato riecheggiano infatti nella lettera alcuni versi della *Elegie* goethiana, il grandioso *cantus firmus* legato all'esperienza di Karlsbad, in cui il poeta celebra la prossimità dell'amata e il dolore della separazione secondo un immaginario che unisce la simbologia del paesaggio agli scenari intimi dell'animo.

Di questo componimento Humboldt aveva parlato diffusamente in una missiva all'amico Welcker del 28 gennaio 1827⁴⁵. L'ambientazione invernale, l'immagine dell'acqua ghiacciata e la messa in scena di un duplice sguar-

⁴⁴ GS VI, p. 26.

⁴⁵ HUMBOLDT ed. 1859, p. 140: «Ich war zehn Tage in Weimar und täglich mehrere Stunden mit Göthe. Man kann ihn kaum in einer anderen Periode seines Lebens heiterer und zufriedener, auch beschäftigter und thätiger gesehen haben. [...] eine wunderschöne, vor einigen Jahren in den Böhmischn Bädern gedichtete Elegie [...] [wird] allein der ersten, Ostern erscheinenden Lieferung einen entschiedenen Werth geben».

do di reciprocità segnano l'isotopia comune ai due testi. Così si legge infatti ai vv. 85-88 del componimento di Goethe:

Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten,
Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften,
Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten,
Der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften⁴⁶.

Il testo di Goethe, come quello di Humboldt, mette in evidenza il legame tra due soggettività che, in analogia all'alternarsi delle stagioni, sono colte in un rapporto di prossimità che si rovescia spesso in un senso di distanza e viceversa.

Tuttavia, a un livello ancora più profondo dei riferimenti intertestuali, il ritorno alla vita delle forme naturali dopo il rigore dell'inverno viene descritto nella lettera di Humboldt con lo stupore e la commossa partecipazione che caratterizzano l'arrivo della primavera nel mito arcaico di Demetra/Cerere, «la déesse mère vouée à l'éternel regret de sa fille disparue».⁴⁷

Rielaborato e destinato a nuova fortuna alla fine del secolo XVIII grazie, non da ultimo⁴⁸, alla poesia di Schiller del 1796 *Klage der Ceres*, questo

⁴⁶ GOETHE, *Elegie*, ed. 1989, I, pp. 381-385, qui p. 384.

⁴⁷ La definizione della dea è tratta dalla *Histoire de la sculpture grecque* di Maxime Collignon ed è riportata in originale in JUNG/KERÉNYI ed. 1999, p. 123.

⁴⁸ Come è noto, il mito di Persefone/Proserpina ebbe notevole fortuna nelle pratiche letterarie e teatrali dell'età goethiana. Oltre al componimento di Schiller, stampato per la prima volta nel *Musen Almanach auf das Jahr 1797*, va ricordato almeno il testo teatrale di Goethe *Proserpina*, scritto dapprima in prosa nel 1777, successivamente rielaborato in versi e incastonato poi nel Quarto Atto del *Triumph der Empfindsamkeit*. Sulla matrice del mito di Persefone/Proserpina e le sue rielaborazioni letterarie nel corso del tempo rimane fondamentale il contributo di ANTON 1967. In questo testo, tuttavia, non si fa menzione del contributo di Humboldt all'interpretazione della poesia di Schiller, oggetto della nostra analisi. Sulla centralità della figura di Proserpina nella produzione goethiana, in particolare in riferimento alle *Wahlverwandschaften*, si vedano anche le considerazioni in SAMPAOLO 1999, pp. 114ss. e 187ss. In proposito scrive Sampaolo: «Nell'arte antica era diffusa l'immagine di Demetra come *mater dolorosa*; fu anche il tema di una delle più apprezzate liriche di Schiller, *Klage der Ceres* (Il lamento di Cerere)» (pp. 188-189, ma della ricezione humboldtiana del testo non si fa menzione. Sul melologo goethiano *Proserpina* si veda anche il recente studio di PULVIRENTI e GAMBINO (2012, p. 133) dove si richiama un'interpretazione di Schelling del mito in questione: «Il personaggio di Proserpina è secondo l'interpretazione di Friedrich Schelling *die im Ur-Bewusstsein gesetzte, ihm zu Grunde liegende Potenz des anders-Seyns*. La figura della giovane riunisce in sé *das Seyende* e *das*

celebre e fortunato mito, noto in area tedesca sulla base del compendio mitologico approntato da Benjamin Hederich⁴⁹, narra del ritorno ciclico di Persefone/Proserpina, figlia di Demetra/Cerere, dal mondo di tenebra dell'Ade, dove era stata condotta da Plutone, che ne volle fare la sua sposa, al mondo diurno della terra. Per richiesta della madre e per volere di Zeus si stabilì infatti che la fanciulla sarebbe tornata nel «mondo della luce» per circa metà dell'anno. Alla madre, tuttavia, non fu concesso di godere di nuovo dell'ininterrotta presenza della figlia, potendo soltanto sperimentare una straziante alternanza di presenza e assenza. Scrive in proposito Karl Kerényi: «Menschlichstes Leid – und doch nicht bloß menschliches. Denn die Göttin ließ während ihrer Trauer keine Getreide wachsen: Durch die Unfruchtbarkeit der Erde zwingt sie die Götter, ihre Tochter wiederzugeben. Und sie ist es wiederum, die – versöhnt – die Frucht, die Blätter und die Blumen wachsen läßt»⁵⁰. Il ritorno di Persefone/Proserpina si sarebbe annunciato con l'arrivo della primavera e con il conseguente rigoglio della natura. Questi avvenimenti, come è noto, venivano rappresentati durante i riti religiosi dei Misteri Eleusini e si articolavano, come ancora ha precisato Kerényi⁵¹, in tre fasi: la perdita di Persefone nel regno di Ade, la ricerca da parte della madre e il suo ricongiungimento con la figlia. I Misteri Eleusini rappresentavano, dunque, la storia del rapimento di Persefone-Proserpina, la ricerca affannosa di Demetra-Cerere e il ricongiungimento simbolico di madre e figlia, di donna e vergine.

A differenza delle varianti ovidiane del mito, narrate nei *Fasti* e nelle

Seyn-könnende della coscienza umana. *Das Seyende* corrisponde al principio della volontà e sarebbe da riconnettere alla componente maschile, mentre *das Seyn-könnende* al divenire, alla potenzialità dell'essere e quindi alla componente femminile. In Proserpina questi due aspetti sono ancora inscindibilmente fusi insieme nella natura androgina della sua innocenza. Non essendo consapevole della sua condizione femminile, Proserpina incarna in sé tutte le potenzialità del mutamento sospeso in un fragile equilibrio tra forze opposte. Nel momento in cui tale equilibrio è spezzato dalla violenza del divenire, che sotto forma di un evento (il rapimento) irrompe bruscamente, la mutazione di Proserpina diviene inevitabile e inarrestabile».

⁴⁹ Cfr. HEDERICH 1770, coll. 2100-2103.

⁵⁰ JUNG/KERÉNYI ed. 1999, p. 123.

⁵¹ Cfr. KERÉNYI 1962. Si veda in particolare, per comprendere l'orizzonte di riferimento del testo schilleriano, il capitolo «Raub und Trauer», pp. 47-55, in cui si mettono a confronto le fonti del mito: l'*Inno a Demetra*, i passi di Esiodo e le successive rielaborazioni ovidiane. Sulla questione del Mistero Eleusino cfr. AGAMBEN/FERRANDO 2010.

*Metamorfosi*⁵², nella *Klage der Ceres* Schiller pone in particolare evidenza la straziante ricerca della madre di Proserpina, sottolineando con il tono elegiaco dei suoi versi – tra i più noti nel primo Ottocento tedesco grazie alla musica di Franz Schubert⁵³ – il malinconico senso di vuoto legato alla perdita della giovane figlia. Il componimento schilleriano mette in scena il dolore sommerso e rattenuto di una divinità cui viene sottratta la figlia, un rapimento che spezza il nesso di duale simbiosi che le univa; tutta la vicenda del mito viene esposta dal punto di vista dell'interiorità materna. Espunti, oppure soltanto allusi, risultano il rapimento e la successiva furia materna. I versi di Schiller colgono con particolare sottigliezza la tragica incapacità o impossibilità di Cerere di ritrovare nel rigoglio naturale che si rinnova ogni anno la presenza tangibile di Proserpina⁵⁴.

La strofa di apertura segna in questo senso una svolta importante nell'elaborazione del mito, un suo approfondimento e una nuova interpretazione:

Ist der holde Lenz erschienen?
 Hat die Erde sich verjüngt?
 Die besonnten Hügel grünen,
 Und des Eises Rinde springt.
 Aus der Ströme blauem Spiegel
 Lacht der unbewölkte Zeus,
 Milder wehen Zephirs Flügel,
 Augen treibt das junge Reis.
 In dem Hain erwachen Lieder,
 Und die Oreade spricht:
 Deine Blumen kehren wieder,
 Deine Tochter kehret nicht⁵⁵.

L'immagine armonica del *locus amoenus*, descritto qui secondo tutti i

⁵² OVIDIUS, *Fasti e frammenti*, ed. 2009, IV, pp. 32-59 (Libro V, vv. 341-678). Non vi sono elementi in Schiller che facciano supporre una diretta ricezione dell'omerico *Inno a Demetra*.

⁵³ Il *Lied* composto da Schubert (*Klage der Ceres D. 323*) si avvale tuttavia soltanto delle prime cinque strofe del componimento schilleriano.

⁵⁴ Stranamente non si allontanano da questioni di genesi e di forma metrica le considerazioni degli unici due studi interamente dedicati alla poesia: THEILE 1996 e VON MÜCKE 2005.

⁵⁵ SCHILLER, *Klage der Ceres*, ed. 2004, I, pp. 190-194, qui p. 190.

tipici attributi tradizionali ricavati dalla versione ovidiana del mito nei *Fasti* IV, vv. 427-432 e nelle *Metamorfosi* V, vv. 376-571⁵⁶, viene smentita dalla chiusa della strofa pronunciata da una ninfa: «Deine Blumen kehren wieder, | Deine Tochter kehret nicht». Il linguaggio simbolico della natura primaverile sembra aver perso ogni significato, incapace com'è di colmare l'assenza della figlia perduta.

Il mistero eleusino sembra dunque sospeso: i segni esteriori sono muti, le forme della natura rimangono lettera morta, lo sguardo di Cerere non trova in esse alcuna consolazione. L'immagine idilliaca di un «perpetuum ver» cantato da Ovidio (*Metamorfosi* V, v. 391), si trasforma qui nella condanna di un'indifferente 'primavera eterna' che ripetendosi ciclicamente acuisce il senso di vuoto di Cerere. La divinità arriva a maledire la sua condizione di immortale, i suoi «diritti», giacché questi le impediscono di scendere nell'Ade e rivedere la figlia («Ehret nicht der Göttin Rechte, | Ach! sie sind der Mutter Qual», vv. 47-48). Reciso le pare ogni umano legame d'affetto. L'elemento umano prevale sulla condizione divina. La divinità si perde nella dimensione umana del dolore.

Su questo aspetto riflette l'Io della madre nella settima strofa, fino alla svolta in cui nel linguaggio («Sprache») viene riconosciuta l'unica modalità di ricomposizione della sfera degli affetti:

Ist mir nichts von ihr geblieben,

⁵⁶ Un raffronto tra i due testi ovidiani e la prima strofa del componimento schilleriano mostra evidenti analogie e riprese lessicali nella descrizione del *locus amoenus*. Nei *Fasti* (IV, vv. 427-432, ed. 1999, p. 309 e 311) si legge: «Al centro dell'ombrosa valle c'è un luogo bagnato dagli spruzzi abbondanti di una cascata. C'erano lì tanti colori quanti ne esistono nella natura e il terreno risplendeva, variopinto, di ogni genere di fiori. Vedendo quel luogo [Proserpina] disse: 'Venite, compagne, venite con me e riempite il vostro grembo di fiori!'». La scena si ritrova descritta, ma in modo più articolato e geograficamente più circostanziato, nelle *Metamorfosi* (V, vv. 385-396, ed. 2009, p. 37): «Non lontano dalle mura di Enna c'è un lago profondo, di nome Pergo; nemmeno il Castro ode così tanti cigni cantare sopra le onde della sua corrente. Un bosco cinge le acque avvolgendo ogni lato con le sue fronde, un velo, un riparo ai raggi di Febo. I rami danno frescura, l'umida terra varietà grande di fiori: un'eterna primavera. Mentre in questa radura Proserpina gioca e coglie ora viole ora candidi gigli, e con zelo infantile ricolma il grembo e la cesta, e vuol superare le compagne a gara nella raccolta, per Dite fa tutt'uno: la vide, l'amò, la rapì – amore all'istante» (corsivi nostri). – La differenza significativa operata dal testo di Schiller sta nella disposizione: lì il *locus amoenus* non precede la catastrofe del rapimento, ma si ripresenta dopo: il rigoglio naturale è indifferente e insensibile al dolore della madre.

Nicht ein süß erinnernd Pfand,
 Daß die Fernen sich noch lieben,
 Keine Spur der teuren Hand?
 Knüpfet sich kein Liebesknoten
 Zwischen Kind und Mutter an?
 Zwischen Lebenden und Toten
 Ist kein Bündnis aufgetan?
 Nein, nicht ganz ist sie entflohen,
 Nein, wir sind nicht ganz getrennt!
 Haben uns die ewig Hohen
 Eine Sprache doch vergönnt!⁵⁷

L'incalzante ritmo delle interrogative pone la questione di un vincolo («Bündnis») o di un legame d'amore («Liebesknoten») che possa ripristinare il nesso tra vita e morte, tra madre e figlia e rendere giustizia della violazione subita. La dea si muove in una dimensione di angosciosa incertezza, di limite, sperimentando tutti i confini della condizione umana.

6. *La prospettiva ermeneutica di Humboldt: il linguaggio come «Gemeinschaft»*

Sulla strofa poc'anzi citata e sulla successiva si sofferma l'attenzione ermeneutica di Humboldt. In una lettera a Schiller del 25 giugno 1796 egli riflette sulla particolare prospettiva data dal poeta all'antico mito di Proserpina, una prospettiva lontana da ogni allegoresi tradizionale del mito. Ciò che sollecita la sua attenzione è l'idea che sia *il linguaggio* l'unico possibile fondamento di una «Gemeinschaft» intesa come comunione tra due soggetti, una comunione che travalica persino i limiti della morte e dell'oltraggio:

Die Entfernung von aller Allegorie, daß das Keimen und Grünen der Pflanzenwelt eine Gemeinschaft zwischen der Mutter und Tochter wird und daß Sie diese Gemeinschaft eine Sprache nennen, ist eine überaus glückliche Erfindung,

⁵⁷ SCHILLER, *Klage der Ceres*, ed. 2004, I, pp. 192. Osserva in proposito ALT (2000, p. 258): «Die Hoffnung, die Ceres aus dem Anblick der Natur zieht, erscheint in der Elegie als Produkt der Einbildungskraft, die dem Zyklus der Natur ein konkretes Sinnversprechen entnimmt, welches durch die tatsächliche Wirklichkeit nicht verbürgt ist».

und die 7. und 8. Strophe, die dies enthalten, möchte ich für die schönsten von allen erklären⁵⁸.

Il linguaggio è qui acutamente inteso come fondatore di un legame d'indissolubile comunione duale. Questa è l'invenzione felice («glückliche Erfindung») che Humboldt sottolinea con l'esegesi dell'ottava strofa del testo di Schiller: il mistero eleusino della modernità si manifesta nell'intendere il linguaggio come quell'elemento di *coniunzione* che, entro i limiti della finitudine umana, ripristina nell'amore tra madre e figlia la parvenza di una totalità simbiotica e simmetrica dell'esistenza. Questi i versi di Schiller che celebrano la grandezza e il miracolo tutto umano di tale legame:

Wenn des Frühlings Kinder sterben,
 Wenn von Nordes kaltem Hauch
 Blatt und Blume sich entfärben,
 Traurig steht der nackte Strauch,
 Nehm ich mir das höchste Leben
 Aus Vertumnus' reichem Horn,
 Opfernd es dem Styx zu geben,
 Mir des Samens goldnes Korn.
 Traurend senk ichs in die Erde,
 Leg es an des Kindes Herz,
 Daß es eine Sprache werde
 Meiner Liebe, meinem Schmerz⁵⁹.

La capacità di articolare le forme morte della natura in un linguaggio dell'interiorità e dell'autenticità («Daß es eine Sprache werde / Meiner Liebe, meinem Schmerz») è il miracolo operato dal mistero eleusino nella sua variante schilleriana moderna. L'assenza reale della figlia può essere mitigata solo grazie alla sua presenza simbolica nel linguaggio.

In una lettera a Humboldt del 1° febbraio 1796, dunque di qualche mese precedente la stesura del componimento, Schiller era già ricorso ad alcuni versi – probabilmente appartenuti originariamente alla seconda scena dell'Atto Primo del *Don Karlos* – per rendere esplicito il senso di dolorosa discrepanza tra l'esperienza emotiva, da un lato, e la rielaborazione linguistico-letteraria dall'altro. In quei versi, probabilmente citati a memoria nel-

⁵⁸ HUMBOLDT ed. 1962, II, pp. 70-74, qui p. 72.

⁵⁹ SCHILLER, *Klage der Ceres*, ed. 2004, I, pp. 192-193.

la lettera, si esprime il desiderio di Karlos di trovare nel volto dell'amico Rodrigo, Marchese di Posa, uno specchio della sua interiorità in grado di riflettere la «totalità» delle sue emozioni, la sua individuale *Empfindsamkeit*, e instaurare così un'armonia simbiotica perfetta ovviando ai limiti del linguaggio:

O schlimm, daß der Gedanke
 Erst in der Sprache todte Elemente
 Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe
 Absterben muß, der Seele zu erscheinen;
 Den treuen Spiegel gieb mir, Freund, der ganz
 Mein Herz empfängt und ganz es wiederscheint⁶⁰.

Con *Klage der Ceres* il pessimismo lì espresso nei confronti del linguaggio si rovescia nella consapevolezza che solo attraverso il linguaggio è possibile ipotizzare un legame di reciprocità simmetrica persino nell'assenza. Lo sconforto iniziale che caratterizza lo stato d'animo di Cerere, analogamente a quello di Karlos nei confronti dell'amico Posa, consisteva nell'incapacità di stabilire un contatto di reciprocità comunicativa con la figlia perduta. La svolta del componimento lirico sta dunque nella capacità, offerta dal linguaggio, di cogliere il movimento ciclico delle forme naturali come una risposta pacificatrice all'angoscia della madre. Tale risposta non rimuove la componente malinconica, ma in un certo senso la redime con la fiducia nella presenza mutata della figlia, leggibile ora nella grammatica del rigoglio primaverile, ovvero nelle possibilità di un linguaggio simbolico (vv. 129-132):

In des Lenzes heiterm Glanze
 Lese jede zarte Brust,
 In des Herbstes welkem Kranze
 Meinen Schmerz und meine Lust⁶¹.

L'elegante intreccio chiastico di questi versi finali e la conseguente en-

⁶⁰ Versi citati nella lettera di Friedrich Schiller a Wilhelm von Humboldt del 1° febbraio 1796, in SCHILLER, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, ed. 2002, XII, pp. 147-150, qui p. 147 (corsivi dell'originale) – Per un inquadramento storico-critico del *Don Karlos* cfr. FOI 2003, pp. 105-140 e FOI 2004, pp. 11-47.

⁶¹ SCHILLER, *Klage der Ceres*, ed. 2004, I, pp. 194.

diadi di «Schmerz» e «Lust» riproducono anche visivamente il modo in cui, come in musica, l'allegro del ritrovato contatto con la figlia si intreccia all'adagio malinconico di una relazione che si consuma ora nel simbolo. I segni della natura tornano però ad essere significativi, diventano ora vocaboli dell'affetto. Il loro linguaggio si fa mediatore tra la madre e la figlia, tra il presente e l'assente. Il linguaggio che si articola nel dialogo tra due soggetti legati da un vincolo duale restituisce la parvenza di un sistema coerente di segni e significati naturali, e con esso la fiducia in un ordine generale del cosmo. Su questa intuizione, cardine della sua filosofia del duale e frutto non da ultimo forse proprio del confronto con la poesia schilleriana, si basa tutta l'elaborazione linguistica di Humboldt⁶². Il suo nucleo originario risale agli anni Novanta del Settecento e all'orizzonte culturale proprio di quell'epoca. Nell'idea forte del duale si mantiene infatti viva l'eredità forse più alta della cultura del tardo Settecento tedesco, ovvero la convinzione che l'individuo possa essere integro e completo («ganz») soltanto nell'incontro dialogico con l'altro. Questa convinzione, di cui Humboldt si era nutrito sin dalla giovinezza, trova nel confronto con la prassi letteraria, e forse per la prima volta proprio nell'incontro ermeneutico con *Klage der Ceres*, il suo luogo più legittimo di attestazione.

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio / FERRANDO Monica, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Milano 2010.
- AGAZZI Elena (Hg.), *Tropen und Metaphern im Gelehrten Diskurs des 18. Jahrhunderts*, Meiner, Hamburg 2011.

⁶² Una posizione che Humboldt ribadirà in una successiva lettera a Schiller del settembre 1800 sulla condizione di finitudine dell'essere umano e sulle risorse della dualità: «Alle unsre Endlichkeit rührt daher, daß wir uns nicht unmittelbar durch und an uns selbst, sondern nur in einem Entgegengesetzten eines andren erkennen können [...] Da diese Endlichkeit nicht in der Tat aufgehoben werden kann, so muß sie es in der Idee, da es nicht auf göttliche Weise geschehen kann, muß es auf menschliche. Des Menschen Wesen aber ist es, sich erkennen in einem andern; daraus entspringt sein Bedürfnis und seine Liebe» (HUMBOLDT 1967, Bd. II, p. 208). Nella critica (cfr. VON HEINZ 2007 e TRABANT 2012, pp. 56-60) questa lettera viene ricordata come l'inizio della riflessione humboldtiana sul linguaggio, benché essa sia di alcuni anni posteriore alla lettera in cui Humboldt commenta *Klage der Ceres*.

- ALT Peter-André, *Schiller. Leben - Werk - Zeit*, 2 Bände, C.H. Beck, München 2000.
- ANTON Herbert, *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Winter, Heidelberg 1967.
- BAIONI Giuliano, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, in Johann Wolfgang Goethe, *Le affinità elettive*. A cura di Giuliano Baioni, traduzione di Paola Capriolo, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 1999, 9-92.
- BELL Andrew J., *The Latin Dual and Poetic Diction. Studies in numbers and figures*, Oxford University Press, London 1923.
- BERGLAR Peter, *Wilhelm von Humboldt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg [1970] ²2003.
- BOPP Franz, *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Send, Armenischen, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Altslavischen, Gothischen und Deutschen*, Band 1, Dümmler, Berlin ³1868.
- BORSCHÉ Tilman, *Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, Klett-Cotta, Stuttgart 1981.
- BOTTIROLI Giovanni, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- BRUGMANN Karl, *Die Ausdrücke für den Begriff der Totalität in den indogermanischen Sprachen. Eine semasiologisch-etymologische Untersuchung*, Edelmann, Leipzig 1893.
- CHABROLLE-CERRETINI Marie, *La «vision du monde» de Wilhelm von Humboldt. Histoire d'un concept linguistique*, ENS Éd., Lyon 2008.
- COMETA Michele, *La passione della duplicità. Geometrie della Goethezeit*, in Luciano Zagari (cur.), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura del paese di lingua tedesca*, ETS, Pisa 2001, 53-91.
- DELBRÜCK Berthold, *Vergleichende Syntax der indogermanischen Sprachen*. Erster Theil, Karl J. Trübner, Strassburg 1893.
- DI CESARE Donatella, *Die Grammatik der Zukunft. Ich, Du, Wir in Rosenzweigs Sprachdenken* in «Trumah. Zeitschrift der Hochschule für jüdische Studien Heidelberg» (2001), 2, 61-70.
- *Der Dual der Erlösung. Zur Genealogie des Wir bei Rosenzweig* in «Rosenzweig Jahrbuch / Rosenzweig Yearbook» (2010), 5, 129-140.
- *Die Sprache als Paradigma der kommenden Gemeinschaft. Über Humboldt in der Zukunft*, in U. Tintemann / J. Trabant (Hg.), *Wilhelm von Humboldt. Universalität und Individualität*, Fink, München 2012, 161-170.
- FOI Maria Carolina, *Il prezzo dell'amore. Incontri pericolosi nel 'Don Carlos' di Friedrich Schiller*, in M. Cometa / L. Crescenzi (cur.), *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, Carocci, Roma: 2003, 105-140.
- *La buona causa e i mezzi ignobili*, in Friedrich Schiller, *Don Carlos*. A cura di M. C. Foi, Marsilio, Venezia 2004, 11-47.

- FRITZ Matthias, *Der Dual im Indogermanischen. Genealogischer und typologischer Vergleich einer grammatischen Kategorie im Wandel*, Winter, Heidelberg 2011.
- GALL Lothar, *Wilhelm von Humboldt. Ein Preuße von Welt*, Propyläen, Berlin 2011.
- GEIER Manfred, *Die Brüder Humboldt. Eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2009.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, C.H. Beck, München 1989.
- GONDA Jan, *Reflections on the numerals «one» and «two» in ancient Indo-European languages*, Oosthoek, Utrecht 1953.
- GRIMM Jacob, *Deutsche Grammatik 4, 1. Teil* (1898). Besorgt durch Gustav Roethe und Edward Schröder, Olms-Weidmann, Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- HEDERICH Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexicon*, Gleditsch, Leipzig 1770.
- HEINZ Christine von / HEINZ Ulrich von, *Wilhelm von Humboldt in Tegel. Ein Bildprogramm als Bildungsprogramm*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 2001.
- HEINZ Christine von, *Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schiller. Von der Ästhetik über ein Kunstwerk zur Sprachphilosophie. Zu Humboldts Brief an Schiller vom September 1800*, in S. Düll (Hg.), *Götterfunken. Friedrich Schiller zwischen Antike und Moderne*, Band 2: *Begegnungen mit Schiller*, Olms, Hildesheim/Zürich/New York 2007, 33-57.
- HOMERUS, *Odissea*, Volume III: *Libri IX-XII*, a cura di Alfred Heubeck, traduzione di G. Aurelio Privitera, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1983.
- HUMBOLDT Wilhelm von, *Über den Dualis. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 26. April 1827*, Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1828.
- *Briefe an F.G. Welcker*, hg. von Rudolf Haym, Gaertner, Berlin 1859.
 - *Gesammelte Werke*, hg. von Albert Leitzmann. Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Behr, Berlin 1903-1912 [riproduzione fotomeccanica: Berlin, Walter de Gruyter, 1968].
 - *Briefe an eine Freundin*, hg. von Albert Leitzmann, Insel, Leipzig 1912.
 - *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt*, hg. von Walter Seidel, Band II, Aufbau-Verlag, Berlin 1962.
- JUNG Carl Gustav / KERÉNYI Karl, *Das göttliche Kind. Eine Einführung in das Wesen der Mythologie*, Patmos, Düsseldorf/Zürich [1941] 1999.
- KERÉNYI Karl, *Die Mysterien von Eleusis*, Rhein-Verlag, Zürich 1962.
- KONRAD Franz-Michael, *Wilhelm von Humboldt*, UTB Haupt, Bern/Stuttgart/Wien 2010.
- LENCEK Rado L., *On poetic functions of the grammatical category of dual*, in A.A.

- Barentsen / R. Sprenger / M.G.M. Tielemans (Eds.), *South Slavic and Balkan Linguistics*, Rodopi, Amsterdam 1982, 193-214.
- MATTSON Philip, *Verzeichnis des Briefwechsels Wilhelm von Humboldts*, Wilhelm-von-Humboldt-Briefarchiv, [s.n.], Heidelberg 1980.
- MENCACCI Francesca, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, con un saggio introduttivo di Maurizio Bettini, Marsilio, Venezia 1996.
- MÜCKE Dorothea von, *Entzauberte Natur und Tod in Schillers Klage der Ceres*, in G. Braungart / L.-H. Pietsch (Hg.), *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, Meiner, Hamburg: 2005, 221-232.
- OVIDIUS Publius Naso, *Fasti e frammenti*, a cura di F. Stok, in *Ovidius, Opere*, vol. IV, UTET, Torino 1999.
- *Metamorfosi*, vol. III (Libri V-VI), a cura di G. Rosati, testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant, traduzione di G. Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2009.
- PLANK Frans, *On Humboldt on the dual*, in R. Corrigan / F. Eckman / M. Noonan (Hg.), *Linguistic categorization*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1989, 293-333.
- *Aus der Geschichte der Abhängigkeiten: Wilhelm von Humboldt zu Mehrheitsbezeichnung und Einverleibungssystem*, in K. Zimmermann (Hg.), *Wilhelm von Humboldt und die amerikanischen Sprachen*. Akten des internationalen Symposiums des Ibero-Amerikanischen Instituts PK, 24. - 26. September 1992 in Berlin, Schöningh, Paderborn 1994, 229-255.
- PULVIRENTI Grazia / GAMBINO Renata, *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neurocognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*, in «Studi germanici» (2012), 1, 193-235.
- REUTER Georg, *Kosmos der Sprachen. Wilhelm von Humboldts linguistisches System*, Schöningh, Paderborn 2011.
- SAMPAOLO Giovanni, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e le Affinità elettive*, Carocci, Roma 1999.
- SAUDER Gerhard, *Empfindsamkeit*, Band I, Metzler, Stuttgart 1974.
- SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Ausgewählte Schriften*, Band IV: Schriften 1807-1834, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985.
- SCHILLER Friedrich, *Sämtliche Werke*, hg. von P.-A. Alt / A. Meier / W. Riedel, 5 Bände, DTV, München 2004.
- SCHINGS Hans-Jürgen (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Metzler, Stuttgart/Weimar 1994.
- SCHLEGEL August Wilhelm, *Indische Bibliothek*, 3 Bände, Weber, Bonn 1823-1830.
- SFORZA Ilaria, *L'eroe e il suo doppio. Uno studio linguistico e iconologico*, con una prefazione di F. Lissarague, ETS, Pisa 2007.
- SWEET Paul Robinson, *Wilhelm von Humboldt. A Biography*, Ohio State University Press, Columbus (Ohio) 1980.

- THEILE Gert, *Vermeintliche Freiheit: Klage der Ceres*, in N. Oellers (Hg.), *Gedichte von Friedrich Schiller*, Reclam, Stuttgart 1996, 179-195.
- TRABANT Jürgen, *Traditionen Humboldts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- *Humboldt, eine Fußnote? Wilhelm von Humboldt als Gründergestalt der modernen Altertumswissenschaft*, in A. M. Baertschi / C. G. King (Hg.), *Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts*, Walter de Gruyter, Berlin / New York 2009, 25-43.
- *Weltansichten. Wilhelm von Humboldts Sprachprojekt*, C.H. Beck, München 2012.
- VENIER Federica, *La corrente di Humboldt. Una lettura di La lingua franca di Hugo Schuchardt*, Carocci, Roma 2012.

IL DIVERTIMENTO AGNOSTICO DI TIECK:
LA COMMEDIA BREVE *EIN PROLOG*

di
Stefan Nienhaus
Foggia

a Doro Scamardi, con amicizia

Condivido pienamente il giudizio su *Der gestiefelte Kater* di Rudolf Köpke, per il quale si «trattò di una dichiarazione di guerra non soltanto al teatro ma anche, e questo era più preoccupante, all'autorità del pubblico». Effettivamente, in «questa commedia fantastica palcoscenico e pubblico apparivano in scena, si ironizzavano reciprocamente e l'immagine di entrambi non era proprio lusinghiera»; Köpke continua ad aver ragione quando constata che nel «dramma borghese la mera verosimiglianza quotidiana doveva garantire la verità poetica; allora esso venne presentato nella luce accecante del ridicolo, dovendo accettare non soltanto l'inverosimile, ma persino il non-senso». E individua bene anche il vero scandalo finale che fa ritornare sul palcoscenico, autentico trionfatore, persino l'eroe inaffidabile del teatro d'improvvisazione: «L'unico spiritoso, addirittura ragionevole di questa onorevole compagnia era Hanswurst, scacciato e ingiuriato. Il suo nome volgare bastava da solo a suscitare la nausea del pubblico colto e ora si volle riconquistargli l'onore»¹.

Non soltanto il teatro del suo tempo ma, a parte rare eccezioni, anche quello dei nostri giorni resta precluso a questa commedia di Tieck, per non parlare di quelle successive e più complesse: *Die Verkehrte Welt* e *Prinz Zerbino*². Di altro avviso è invece la germanistica, che ha dedicato molti

¹ KÖPKE 1855, I, pp. 211 sg. Tutte le traduzioni senza indicazione della fonte sono mie.

² Nei teatri delle scuole (e in quelli all'aperto che pure si rivolgono di solito ad un pubblico infantile) vengono messe in scena quasi esclusivamente versioni per il balletto o da musical che si basano sulla fiaba dei Fratelli Grimm, talvolta però anche la versione

studi a quest'opera³: al centro dell'interesse oggi non sta più la «dichiarazione di guerra» satirica che per Köpke risultava ancora decisiva, ma una variante dello 'Spiel mit dem Spiel' shakespeariano grazie alla quale la commedia di Tieck cancellerebbe continuamente i parametri della tradizione. Da un lato Tieck pone al centro del suo scherzo giocoso il gioco stesso della scena nella scena, dall'altro mescola tutti i livelli dello spettacolo che alla fine si superano e si rispecchiano anche nella realtà al di fuori del palcoscenico⁴. A mio parere è lecito interpretare il *Gestiefelter Kater* come «l'anarchia scatenata di una risata alle spese di tutti» che, secondo «il principio del *theatrum mundi*», potrebbe essere letta anche «come diagnosi di un mondo decaduto in commedia»⁵; ma in questa prima lunga *pièce* domina una finzione che resta nel contesto della satira teatrale anche quando si spinge allo 'Spiel mit dem Spiel', che ai contemporanei sicuramente suonava molto provocatorio e che a noi, oggi, sembra piuttosto innocuo⁶.

Le «riflessioni dell'opera teatrale su se stessa», che «nella *Verkehrte Welt* sono spinte fino all'eccesso»⁷, non sono affatto un'«applicazione pratica, sul palcoscenico, del programma poetico trascendentale»⁸, bensì frutto di quell'unico spirito tipico dell'ironia romantica. Le commedie di Tieck nascono parallelamente e contemporaneamente alle teorie di Friedrich Schlegel delle quali, prima del 1797, erano state pubblicate soltanto alcune idee nel trattato *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795). Inoltre, va ricordato che lo *Hesperus* di Jean Paul apparve nello stesso anno dell'articolo di Schlegel. Elementi centrali del racconto di Jean Paul sono la poesia della poesia, il costante riflettere del narratore sul proprio operato e l'avvicinamento della finzione alla realtà oppure il tentativo di includere la real-

moderna di Tankred Dorst *Der gestiefelte Kater oder wie man das Spiel spielt* del 1964 che, purtroppo, non cerca soltanto di rendere il testo di Tieck più attuale, ma lo addolcisce in alcuni aspetti (per esempio, è cancellata la scena del pubblico infuriato che lancia frutta marcia sul palcoscenico).

³ Cfr. AUEROCHS 1997, pp. 37 sg.; SCHERER 2003, p. 293.

⁴ Cfr. LANDFESTER 1997, p. 132.

⁵ *Ivi*, p. 132.

⁶ In questo senso Stefan Scherer critica la lettura di Landfester: «In jedem Fall aber geht dem *Gestiefelten Kater* die erkenntnisskeptische Dimension im Rahmen des *theatrum-mundi*-Topos ab, insofern seine Selbstbeobachtung auf der Ebene ästhetischer Geschmacksurteile verharrt.» (SCHERER 2003, p. 315).

⁷ SCHULZ 1983, p. 536.

⁸ DRUX 2008, p. 141.

tà nella finzione⁹ – cercherò di dimostrare quanto non soltanto le prime opere in prosa, ma anche le «poesie drammatiche», come titolava Tieck, siano vicine al romanzo di Jean Paul nel loro attingere ad una versione moderna e soggettiva del topos del *theatrum mundi*¹⁰.

Già con il romanzo *William Lovell* (1793-96) Tieck aveva presentato un capolavoro «di descrizione di stati psicologici estremi»¹¹, ma poi, nella fiaba *Der blonde Eckbert*, sperimenta il tentativo programmatico di provocare un vero e proprio stato confusionario attraverso il mescolamento di vari livelli di realtà non soltanto nella mente dei personaggi, ma anche nel lettore stesso; qui – come ci ha mostrato Achim Hölter – il povero lettore è proiettato su strade contorte che si incrociano e si ritorcono su se stesse, si crea così la nuova istanza del lettore creativo e necessariamente partecipe della costituzione del testo¹².

Eckbert appare insieme a *Der gestiefelte Kater* nella raccolta *Volksmärchen herausgegeben von Peter Lebrecht* che, con i suoi tre volumi pubblicati nel 1797, deve essere considerata l'atto fondante del Romanticismo letterario. Ma già prima, nel racconto *Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten*, pubblicato negli anni 1795-96 presso lo stesso editore Nicolai, Tieck aveva offerto una prima prova di quello che il pubblico avrebbe dovuto aspettarsi rispetto al gioco dei livelli di finzione e alle digressioni in forma di autoriflessione – anche se queste parti del racconto sono ancora estromesse nel paratesto della «Vorrede»¹³ e risultano ancora esposte al dubbio di essere dovute *in primis* alla comprensibile insicurezza del giovane autore¹⁴. Lo stesso si può costatare dal fatto che Tieck, sotto la maschera dell'autore fittizio, già in questa prima importante opera narrativa sperimenta con grande maestria le più svariate fantasie dei lettori. La cornice del testo viene integrata nel testo stesso: il lettore viene accolto da

⁹ Cfr. GEULEN 1989; NIENHAUS 1989.

¹⁰ Con riferimento al suicidio di Roquairol sul palcoscenico nel *Titan*, egli aveva sottolineato questa vicinanza: «Im Spiel mit dem Spiel löst sich schließlich alles Sein in Schein auf, und die freischwebende Phantasie verliert jenen festen Realitätsgrund auf den bezogen ihr Schweben erst Schweben sein kann, denn andernfalls würde sie sich in einer Unendlichkeit verlieren». SCHULZ 1983, p. 534.

¹¹ PAULIN 1987, p. 30.

¹² Cfr. HÖLTER 2005.

¹³ TIECK 1829b, pp. 163-168.

¹⁴ Cfr. NIENHAUS 2012.

una sorta di avvertimento già nel titolo, *Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten*.

Il successivo primo capitolo spiega in modo esaustivo perché l'autore, sin dall'inizio, voglia liberare il campo da false aspettative, come ad es. una storia di società segrete o un romanzo gotico (che Tieck stesso cita, invece, ampiamente in *Abdallah* e in *Lovell*, scritti nello stesso periodo del *Lebrecht*). Tieck inserisce proprio in questo capitolo la prefazione che, per l'appunto, di solito è posta invece prima e al di fuori del testo; in questo modo il romanzo inizia con una diretta apostrofe al lettore. L'autore, che qui non si è ancora presentato, si rivolge al singolo lettore come «Liebe(r) Leser» dandogli familiarmente il «Tu». E il lettore si vede costretto ad un dialogo poetologico in cui si fa continuamente uso della *licentia* di aspettarsi da lui, come rappresentante del pubblico, precisi desideri di intrattenimento, che allo stesso tempo diventano oggetto di pesanti critiche da parte dell'autore che giudica triviali i suoi gusti – tutto ciò prima di cominciare con il racconto della *storia* annunciata nel titolo. Più avanti però egli fa capire che tutte queste supposizioni non sono da prendere alla lettera e che al lettore viene offerta la possibilità di interpretare gli attacchi non come rivolti a lui; l'autore lo elegge infatti suo complice contro la massa ignorante e, quindi, si presume che egli rinunci all'aspettativa di un racconto alla moda. È evidente che tutte le formule del tipo: «ich weiß es im voraus» o «ich wette» dovrebbero risultare infondate, poiché il singolo lettore si distinguerà dagli altri ottusi, inclini a chiedere con forza una storia che sin dall'inizio cominci *in medias res*; allo stesso modo, l'autore si rifiuta di seguire l'esempio della massa di colleghi senza scrupoli che soddisfano le richieste del grande pubblico. E soltanto al lettore fidato, cui si rivolge in seconda persona, è indirizzato l'appello a leggere «wenigstens das erste Kapitel» e ad essere benevolo rispetto ad un autore che, appunto, non presenterà nessuna «interessante, abenteuerliche und ungeheuerliche Geschichte»¹⁵, laddove «il lettore» è generalmente contento soltanto «wenn es ihm nur recht schauerlich und grauerlich zu Muthe wird»¹⁶.

Questo gioco con l'istanza del lettore continua per tutto il testo del *Lebrecht*, ma già gli esempi citati sono sufficienti a mostrare le affinità con il gioco che si realizza con lo spettatore teatrale nel *Gestiefelten Kater*; qui

¹⁵ TIECK ed. 1829b, p. 163 sg.

¹⁶ *Ivi*, p. 164.

sono inclusi anche dettagli come, per esempio, la speranza del pubblico di assistere ad uno spettacolo spaventoso e pieno di elementi oscuri e segreti¹⁷.

Nonostante la forte presenza dell'autoriflessione poetica nei testi narrativi della seconda metà degli anni Novanta, Tieck considerava la forma drammatica ancora più adatta alla rappresentazione della poesia nella poesia al fine di sovrapporre i gradi di finzione e problematizzare il rapporto autore-pubblico cancellandone tendenzialmente la distanza. Egli dedica ben tre lunghi testi drammatici a questa ricerca: oltre a *Der gestiefelte Kater* e *Die verkehrte Welt*, anche il *Prinz Zerbino*, che nel titolo in esteso si presenta come una continuazione del *Gatto: oder die Reise nach dem guten Geschmack gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers* (1799). Il fatto che *Der gestiefelte Kater*, nonostante la provocatoria ed innovativa ripresa della tradizione dello 'Spiel mit dem Spiel', si limiti per lo più ad una debole satira politica e teatrale, potrebbe spiegare l'atteggiamento tollerante o negligente di Nicolai che accettò il testo, rifiutandosi invece indignato di pubblicare *Die verkehrte Welt*. Se già il *Kater* aveva rappresentato, appunto, una dichiarazione di guerra al Teatro di Iffland-Kotzebue e al suo pubblico, trasformando la satira poetica in allegoria della condizione umana nella tradizione del topos del *theatrum mundi*, le opere successive mirarono alla realizzazione di un progetto romantico ancora più ambizioso. Nicolai fiutò probabilmente bene quel gioco azzardato e autoironico, che non si limitava ad una critica *positiva*, ma rischiava l'annichilimento del tutto. Sembra di sentire l'editore illuminista nelle parole critiche di Emilie e Willibald nel contesto narrativo del *Phantasmus*, quando parlano dell'inutile parodia del teatro sul teatro, che porterebbe soltanto ad un «circolo [...] nel quale il lettore alla fine si ritrova proprio allo stesso punto dell'inizio», e poi denunciano «l'inquieto spirito umoristico, l'apparente arbitrarietà e la distruzione dello scherzo stesso con una nuova spavalderia»¹⁸.

¹⁷ Così il personaggio Schlosser nel *Gestiefelten Kater*: «Ein Revolutionsstück, so viel ich begreife, mit abscheulichen Fürsten und Ministern, und dann ein höchst mystischer Mann, der sich mit einer geheimen Gesellschaft, tief, tief unten im Keller versammelt, wo er als Präsident etwa verlarvt geht, damit ihn der gemeine Haufe für einen Kater hält» (TIECK ed. 1985, p. 493).

¹⁸ TIECK ed. 1985, p. 564: «Emilie (...) tadelte, daß das Theater das Theater parodieren wolle, und man also ein Spiel mit dem Spiele treibe. / Es ist ein Zirkel, sagte Willibald, der in sich selbst zurückkehrt, wo der Leser am Schluß eben so weit ist, als am Anfange»; *ivi*, p. 660: «dieser unruhige Geist des Humors, diese scheinbare Willkürlichkeit und Zerstörung

Ma, in realtà, Tieck aveva già scritto nel 1796 un abbozzo che anticipa questa azione poetica potente e rischiosa allo stesso tempo: una breve «poesia drammatica» (come definita dall'autore stesso) dal titolo significativo *Ein Prolog*¹⁹. Qui già si annunciano due aspetti fondamentali della poetica del primo Romanticismo: il ripiegarsi del testo su se stesso e il suo carattere frammentario. Il prologo non precede uno spettacolo *vero*, non vi è alcuna storia successiva da raccontare o azione scenica dietro un secondo sipario, come accade invece nel *Kater*. L'identificazione del 'pubblico' con gli attori risulta dunque totale e, in un «prologo al prologo»²⁰, Scapin²¹, l'unico personaggio teatrale insieme a Hanswurst (che conclude la *pièce* in una sorta di epilogo al «prologo»), fornisce anche subito una possibile interpretazione *etica* che rimanda al topos del *theatrum mundi*. La vita umana, dice Scapin, non riuscirebbe mai a superare il livello di semplice accenno a un'esistenza completa, anzi già riuscire a vivere soltanto un «prologo» alla propria vita completa sarebbe un'eccezione; di solito non si giunge neanche ad abbozzare un'idea di vita e, comunque, nessuno poi riesce a vivere veramente. Tutti noi siamo soltanto frammenti, atomi di un insieme che non c'è.

Questo, naturalmente, vale allo stesso modo anche per l'arte che mira, senza possibilità di successo, ad unire pezzi disparati. Quello che la poesia spera di fornire al suo pubblico è al massimo «un piccolo disegno» della vita, ma dato che questa è frammentaria, anche l'opera d'arte non può possedere perfezione e completezza. Scapin attacca pertanto con sorprendente aggressività i lettori che ancora si aspettano uno «spettacolo compiuto» dopo il «prologo» da lui annunciato. Chi prende troppo sul serio la poesia, si illude di aver trovato «un tesoro» e chiude gli occhi di fronte alla realtà, senza capire che anche l'arte vera è in grado ormai di produrre soltanto «cocci». Visto che arte e vita sono tutt'uno, chi non vuole capire questo, secondo Scapin, è «incapace di leggere, vivere e morire».

Il «prologo al prologo» si riferisce esplicitamente ad un pubblico di

des Scherzes selbst durch neuen Übermut». – Non è un caso che in questo contesto Tieck nomini i concetti di «Witz und Laune» di Jean Paul.

¹⁹ TIECK 1829a, pp. 239-266.

²⁰ *Ivi*, pp. 241 sg.

²¹ Con questo personaggio Tieck si collega indirettamente, attraverso Molière, alla Commedia dell'arte e, come nel caso di Hanswurst, al teatro delle maschere e d'improvvisazione in generale.

lettori, viene cioè esclusa in partenza una rappresentazione scenica sul palcoscenico reale, anche se il testo è in forma drammatica e contiene indicazioni di regia dettagliate e significative sul luogo e sulla scena. Esse rappresentano piuttosto un'ulteriore cornice che, a sua volta, si mescola con la parte centrale dei dialoghi, per esempio quando l'illuminazione della sala riflette e influenza allo stesso tempo la consapevolezza del 'pubblico' di essere attore e non spettatore del dramma. Ma questa *pièce* non prevede una rappresentazione teatrale *reale*, bensì mira al *teatro interno* dei lettori. È soltanto nell'atto della lettura che si riesce a ottenere una visione d'insieme dei vari livelli di finzione, uniti nella loro sconnessione solo attraverso la forza d'immaginazione del soggetto (e perciò sempre differenti e frammentari nella ricezione creativa dei singoli lettori). Poesia ed esistenza sono la stessa cosa, solo chi sa leggere può ottenere almeno «un piccolo disegno» della propria vita che, in ogni caso, non sarà mai più consistente del progetto per un futuro incerto e incompreso.

Questa definizione ontologica dell'arte corrisponde esattamente, come avevo già accennato sopra, a quella di *Hesperus*, anche se Jean Paul la applica al romanzo quale genere letterario privilegiato (e in seguito anche Schlegel farà altrettanto): «Ich finde», dice il narratore nel primo capitolo del romanzo:

die beste Welt bloß im Mikrokosmos ansässig; und mein Arkadien langt nicht über die vier Gehirnmauern hinaus; die *Gegenwart* ist für nichts als den Magen des Menschen gemacht; die *Vergangenheit* besteht aus der Geschichte, die wieder eine zusammengesobene, von Ermordeten bewohnte Gegenwart [...] ist – Es bleibt also dem Menschen, der in sich glücklicher als außer sich sein will, nichts übrig als die *Zukunft* oder Phantasie, d.h. der Roman²².

Per Jean Paul il romanzo è sempre un abbozzo, un progetto che non prevede un eventuale riaggancio alla realtà, visto che la felicità esiste soltanto finché il soggetto non è costretto ad uscire dall'atto creativo (come scrittore o anche come lettore). Non si vede come il soggetto possa trovare una via d'uscita che dall'interiorità lo riconduca alla realtà storica senza (ri-)cadere nella disperazione di ritrovarsi in un mondo crudele e senza speranza. La poesia, dunque, non è più un possibile mezzo per migliorare la storia, non si presta più alla funzione di *istituto morale*, ma è l'unica fuga,

²² JEAN PAUL ed. 1960, I, p. 509 (sottolineature di Jean Paul).

il mondo parallelo. Lì, nella fantasia, il soggetto potrebbe trovare la felicità, quantunque assai problematica poiché, come ogni ebbrezza, essa non è in grado di rimuovere ed escludere completamente e per sempre il presente. Si tratta di una felicità molto fragile che va difesa con un'operazione di continuo allargamento della finzione verso la realtà: quanto più estesa è la conquista poetica, la visione futura, tanto meno pericolosa si presenta la minaccia da parte della vita prosaica e della disillusione; ed è proprio questo il senso ontologico del concetto di *progressive Universalpoesie*. Ma i rischi di questa opera di *Romantisierung der Welt*, come la intendeva anche Novalis, sono già contemplati nell'*Hesperus*, nell'immagine dello «specchio nello specchio» che porta ad un nichilismo che infine dissolve, insieme alla realtà, lo stesso Io²³. Anche Tieck intravede questo dilemma e allontana perciò lo spettacolo, attraverso un prologo a un prologo, dalla vita che non si realizza mai.

Le prime speculazioni del pubblico nella «platea buia»²⁴ riguardano molto pessimisticamente uno spettacolo che potrebbe portare il titolo «Irrthum an allen Ecken»²⁵ – opinione espressa però da uno spettatore, Melantus, che «non crede veramente nell'arte»²⁶ e, dunque, è triste e senza speranze. Questi è anche il primo a nutrire il sospetto fondamentale che alla fine, forse, tutto rimarrà buio e che non ci siano né il direttore del teatro né un poeta, mentre i presunti spettatori sarebbero soltanto folli e – incalza un altro personaggio – l'auditorio in verità sarebbe un manicomio²⁷.

La radicale negazione di qualsiasi possibilità di uno spettacolo futuro emerge poi dal dubbio sull'esistenza stessa del teatro:

Anthenor: «Es hat noch nie einen Direktor gegeben,
Wie sollte also ein Stück entstehen?
(...) Daß wenn man's gründlich überlegt,
Sich dahinten kein Direktor rührt noch regt,

²³ *Ivi*, pp. 937-940.

²⁴ TIECK 1829a, p. 242.

²⁵ *Ivi*, p. 244.

²⁶ *Ivi*, p. 245.

²⁷ *Ibidem*: «Wir hoffen am Ende vergebens auf Lichter, / s' giebt vielleicht weder Direktor noch Dichter; / (...) Wir säßen ja gleichsam hier in einem Narrenhaus.» È evidente il riferimento al *Narrenschiff* di Sebastian Brant e ai suoi imitatori nella letteratura barocca. Anche *Die verkehrte Welt* si rifà ad uno spettacolo di Christian Weise e alla versione, non citata da Tieck, di Grimmelshausen (cfr. TIECK ed. 1985, p. 661).

Daß *hinter* dem Vorhange sich nichts rührt,
 Ein Stück wird *vor* dem Theater aufgeführt
 Von uns, die wir als wahre Affen behaupten, alles sei nur geschaffen
 Um zu einem künftigen Zwecke zu nutzen
 Und darum verschleudern wir die Gegenwart.»²⁸

Queste supposizioni atee provocano immediatamente l'ira del resto del pubblico che butta fuori il miscredente a bastonate. A nulla gli serve proclamare di non voler lasciare la platea affermando che «fuori» gli «piace ancora di meno»²⁹. Il suo divertimento nell'osservare i vicini non fa che aggravare il crimine di quest'uomo «empio» con la sua «malalingua». L'ipotesi di Anthenor irrita il pubblico dei sempliciotti e fiduciosi Peter, Michel ecc. che oppongono il solito: «che sarebbe del teatro»³⁰ se uno non ci credesse più? Ma essi arrivano alle mani soltanto dietro suggerimento di Baal, uomo forte – in questo senz'altro precursore del Baal di Brecht – e di convinzioni altrettanto sicure: sarà lui a spingere gli altri a scacciare Anthenor e, poi, anche un'altra «Lästerzunge», Melantus, reo di non voler sentire l'armonia nascosta nel brusio dell'orchestra che sta accordando gli strumenti.

Baal domina come idolo pagano la platea ormai liberata dai «nemici» che disturbavano la «quiete» nell'attesa dell'«opera del direttore»³¹. Ma il numero di spettatori si riduce ulteriormente perché esce di scena Polykarp (a causa di un malessere, inteso da Baal come «punizione della sensualità»³²), un altro personaggio reo di disinteressarsi al presunto spettacolo, essendo preoccupato soltanto di aver abbastanza dolci per passare il tempo. Poi scompare anche un anonimo «reisender Engländer» che, come Melanthus, dice di trovarsi «unter abschmackten Narren»³³, ma si allontana con l'illusione di trovare qualcosa di diverso in un altro teatro. Baal ne è contento: ora, finalmente liberati da tutti gli scettici, si può «sperare con tutta la

²⁸ TIECK ed. 1829a, p. 247 sg. (sottolineature di Tieck).

²⁹ *Ivi*, p. 248: «Weil's mir draußen noch wen`ger gefällt. / Das Sitzen hier macht mir Vergnügen, / Ich betrachte die Menschen um mich her, / Und dieses amüsirt mich mehr / Als würde uns ein Stück angeführt, / Das nur die Leute ennuyirt».

³⁰ *Ivi*, p. 251.

³¹ *Ivi*, p. 255: «Der Kerl hat 'ne große Stärke. / Man darf nun nicht mehr disputiren, / Will man nicht seinen Platz verlieren».

³² *Ivi*, p. 256.

³³ *Ivi*, p. 257.

forza». La situazione sembra dar ragione alla sua fiducia, arriva infatti un secondo «Lampenputzer» che finalmente accende le luci nella sala:

Vorher war alles ein Schattenreich,
Jetzt sieht das Publikum doch Menschen gleich³⁴.

La sala diventa allegoria platonica, suggerendo che forse basterebbe uscire dalla caverna per arrivare alla verità della quale si colgono dal basso soltanto le ombre delle immagini. Sarebbe giusto allora per il pubblico ribellarsi e occupare il palcoscenico? Visto che questo pubblico è costituito dai personaggi dello spettacolo annunciato da Scapin, esso non ha la facoltà di spingersi tanto avanti. Seguono le speculazioni sul regista e, quando finalmente qualcuno sostiene di averlo visto personalmente nella veste di quel «Lampenputzer», Baal è il primo a non credergli, lo accusa di essere un impostore e lo allontana violentemente, con un lancio di frutta che anticipa quello del *Kater*. Baal non può accettare un concorrente che metterebbe a rischio la sua posizione di guida del pubblico. Il suo atteggiamento è quello del grande inquisitore di Dostoevskij che, per proteggere la quiete di un popolo che affida il suo credo al clero e continua a vivere in una speranza mai soddisfatta, deve necessariamente proibire a Cristo il ritorno sulla terra.

Segue il massimo punto di speculazione e negazione della sostanzialità del reale con l'introduzione del personaggio di Rüpel che, sotto la veste di un villano, impersona la filosofia fichtiana, ossia l'interpretazione del reale come costruzione soggettiva. Se gli studenti di Jena si divertivano a rompere i vetri dell'aula per ricordare al professore della *Ichphilosophie* la sostanzialità del mondo esterno, così qui il pubblico prende a schiaffi il fichtiano che, secondo la sua stessa convinzione, in questo modo subirebbe sia le botte che gli danno gli altri, sia quelle che distribuisce lui stesso...

Il chiasso sveglia Baal che si era chiuso in una sorta di stato contemplativo, rovesciando ironicamente la storia biblica dell'allontanamento di Mosè dal popolo di Israele che ricade subito nella venerazione dell'idolo del vitello d'oro. Mentre Mosè discende dalla montagna con le tavole dei dieci comandamenti, il profeta della platea svela ai fedeli il suo disincanto totale: dallo spettacolo che verrà messo in scena, quando finalmente si alzerà il

³⁴ *Ivi*, p. 259.

sipario, non ci sarebbe da aspettarsi nient'altro che il mero duplicato della vita quotidiana degli spettatori stessi. Questi, ben contenti, chiedono all'arte soltanto la prosecuzione delle loro piccole beghe e dei loro piccoli affari. Qui è da vedere certamente un secondo elemento di satira letteraria, rivolta ora contro la forma decaduta del dramma borghese alla Iffland / Kotzebue. Il significato ontologico della visione di Baal consiste però nella disillusione più radicale che, anche in questo caso, trova una corrispondenza nella celebre «Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei»³⁵: in assenza del pathos e della disperazione del discorso di Jean Paul, il palcoscenico che rispecchia «la vita noiosa»³⁶ è una variante prosaica, e in questo senso più cinica, dell'incubo di una infinità senza Dio che prolungherebbe in eterno le sofferenze terrene senza speranza di redenzione.

Dopo un breve accenno alla magia del teatro di illusione che potrebbe, al contrario del piatto teatro borghese, abbagliare la coscienza del pubblico con i suoi meccanismi splendidi (e che si riferisce, naturalmente, alla tradizione del teatro barocco che Tieck individuava soprattutto nel *Flauto magico* di Schikaneder e Mozart)³⁷, il carosello delle idee si conclude e si completa con Philipp, il filosofo sistematico – l'allusione riguarda senz'altro Kant, anche se Tieck probabilmente conosceva già i primi scritti dei giovani Schelling e Hegel –, un personaggio preoccupato soltanto del fatto che lo spettacolo cominci prima che egli abbia perfezionato il suo sistema.

L'ultima parola tocca però a Hanswurst, che chiude così il cerchio aperto con la prefazione di Scapin, attribuendo ai buffoni teatrali le risposte apparentemente più serie e ragionevoli. In questo caso, il folle che dovrebbe dire la verità è figlio e allievo di Baal che, rinunciando al suo solito atteggiamento aggressivo e prevaricatore, gli chiede con garbo e gentilezza la sua opinione sul teatro. A prima vista, la risposta del saggio Hanswurst, che ha «riflettuto su tutto», sembra la grande sintesi romantica, la vera *Symphilosophie* che crea ponti tra tutte le posizioni contrastanti. Egli propone come soluzione:

³⁵ Cfr. JEAN PAUL ed. 1960, II, pp. 270-275; JEAN PAUL ed. 1998, pp. 301-307.

³⁶ Cfr. le parole sarcastiche di Baal (TIECK ed. 1829a, p. 264): «Wie wird es uns ergötzend laben / Unser langweilig Leben im Spiegel zu haben!»

³⁷ *Ivi*, p. 264 sg.: «Maschinen, die sich bewegen können / Und bunte tausendfarbige Strahlen / Die alles schön und herrlich mahlen, / Daß wir vor Wolken und schimmernden Dunst, / Vor unbegreiflich schöner Kunst, / Am Ende nichts vom Theater werden gewahr».

In jedem Unsinn Wahrheit auch zu finden
Und alles zu einem Ganzen zu verbinden³⁸.

Si tratta certamente di una risposta molto ambigua. Hanswurst, in realtà, offende tutti. Qualsiasi ipotesi per lui è soltanto una «lumpige Meinung»³⁹, tutte le opinioni sono «sciocchezze» (e, in fondo, si dà così ragione alla proposta di Melantus, lo spettatore scacciato, sul possibile titolo «Irrthum an allen Ecken»). La sintesi che egli offre serve soltanto a non precludere alcuna possibilità, visto che tutto è ugualmente stupido e valido allo stesso tempo, e a permettere la continuazione del «modo più strano di sperare»⁴⁰. La speranza non consiste nella ricerca della verità, ma nel libero gioco con idee contrastanti, in continuo movimento da una posizione insensata all'altra. Certo, anche al centro del concetto di ironia romantica c'è la riflessione che di fronte all'infinito tutto diventa buffo nella sua limitatezza, ma il progetto del primo Romanticismo mira alla progressione universale come utopia positiva. Lo scopo finale del *theatrum mundi* di Tieck nel *Prolog*, invece, è un radicale agnosticismo scettico che legittima anche l'esistenza dello stesso personaggio di Hanswurst il quale, con le sue buffonate senza limiti e senza censure, riesce a divertire di più. L'unico senso di tutte le fatiche umane, dunque, è quello di passare il tempo con meno noia possibile:

«Ich dächte, das wäre der beste Schwank,
Und die Zeit würde uns am wenigsten lang»⁴¹.

Il pubblico ne è contento, il suo nuovo profeta sarà Hanswurst – ma solo perché «di moda»⁴², il ché lascia aperta almeno una piccola speranza che, prima o poi, non si accontenterà più di lui.

Bibliografia

AUEROCHS Bernd, *Ludwig Tieck: «Der gestiefelte Kater». Übermut und innere Freiheit*, in *Dramen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, 15-38.

³⁸ *Ivi*, p. 265.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 266.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*: «Ja, ja, das ist die beste Methode, / Wir sind schon alle in der Mode.»

- DRUX, Rudolf, *Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. Zur romantischen Ironie in «modernen» Komödien von L. Tieck, Ch. D. Grabbe und G. Büchner*, in E. Düsing und H.-D. Klein (Hg.), *Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan*, Würzburg: 2008, 137-154.
- HÖLTER Achim, *Über Weichen geschickt und im Kreis gejagt. Wie Tiecks Blonder Eckbert den modernen Leser kreierte*, in D. Kremer (Hg.), *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld 2005, 69-94.
- KÖPKE Rudolf, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, 2 voll., Leipzig 1855, ND Darmstadt 1970.
- LANDFESTER Ulrike, «...die Zeit selbst ist thöricht geworden...» *Ludwig Tiecks Komödie «Der gestiefelte Kater» (1797) in der Tradition des «Spiel im Spiel»-Dramas*, W. Schmitz (Hg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen 1997, 101-134.
- GEULEN Hans (Hg.), «Standhafte Zuschauer ästhetischer Leiden». *Interpretation und Lesarten zu Jean Pauls Hesperus*, hrsg. von H. Geulen und A. Gößling, Münster 1989.
- NIENHAUS Stefan, *Der Erzähler als Held. Zum Verhältnis von Erzählersubjektivität und Handlung in Jean Pauls Hesperus*, in *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 1989, 48-74.
- NIENHAUS Stefan, *Tiecks geneigter Leser: Leserapostrophen als Symptome des Zweifels des Autors über die Wirkung seiner Texte*, in: W. Pape (Hg.), *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung*, Berlin, New York 2012, 243-251.
- JEAN PAUL, *Sämtliche Werke*, hrsg. von N. Miller, voll. I e II, München 1960.
- JEAN PAUL, *Setteformaggi (Siebenkäs)*, trad. di U. Gandini, Milano 1998.
- PAULIN Roger, *Ludwig Tieck*, Stuttgart 1987.
- SCHERER Stefan, *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*, Berlin/New York 2003.
- SCHULZ Gerhard, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration* (de Boor/Newald, *Geschichte der deutschen Literatur* 7,1), München 1983.
- TIECK, Ludwig, *Schriften, Bd. 13: Märchen, Dramatische Gedichte. Fragmente*, Berlin 1829.
- TIECK Ludwig, *Schriften, Bd. 14: Erzählungen und Novellen*, Berlin 1829.
- TIECK Ludwig, *Schriften, Bd. 6: Phantasmus*, hrsg. von M. Frank, Tübingen 1985.

GLI ENGLISCHE FRAGMENTE DI HEINE.

POLITICIZZAZIONE DI UN GENERE LETTERARIO

di
Giusi Cimmino
Firenze

Gli *Englische Fragmente* costituiscono, insieme a *Die Stadt Lukka*, il quarto libro dei *Reisebilder*, pubblicato nel 1831; come noto, riprendono gli articoli pubblicati da Heine tra il gennaio 1828 e il gennaio 1829, subito dopo il ritorno dall'Inghilterra, sui «Neue allgemeine politische Annalen»¹. Riguardo la loro rielaborazione basterà anticipare, per ora, che le aggiunte apportate al resoconto di viaggio, in vista della pubblicazione nei *Reisebilder*, dettate dall'esigenza di evitare la censura preventiva², conferiscono maggiore enfasi all'impegno politico a sostegno della Rivoluzione e alla polemica contro la Germania che lo scrittore avrebbe lasciato di lì a poco: egli assiste infatti con ritrovato, benché effimero entusiasmo alle tre gloriose giornate di luglio.

¹ Tutte le opere di Heinrich Heine sono citate dall'edizione critica: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, hrsg. v. Manfred Windfuhr im Auftrag der Landes Hauptstadt Düsseldorf, Bd. I-XVI, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973-1997. Da ora in poi, vi faremo riferimento ricorrendo all'acronimo DHA (Düsseldorfer-Heine-Ausgabe) e indicando, di seguito, il numero del volume e delle pagine.

² Gli ultimi articoli pubblicati sui «Neue allgemeine politische Annalen» erano stati presi di mira dalla censura. Durante il lavoro di revisione per la pubblicazione del nuovo volume dei *Reisebilder*, Heine si vide pertanto costretto a rielaborarli per raggiungere un numero complessivo di pagine superiore alle 320. Cfr. DHA 7/II (Apparat), pp. 1673-1676. Con i «Karlsbader Beschlüsse» del 1819, infatti, era stata stabilita la «20-Bogen-Grenze» (che corrisponde appunto a 320 pagine) come limite al di sotto del quale tutti gli scritti dovevano essere sottoposti a censura preventiva prima che ne venisse autorizzata la pubblicazione. Tutte le opere di lunghezza superiore, invece, erano soggette esclusivamente alle leggi in vigore nei singoli stati. Cfr. ZIEGLER 1983, pp. 8-11.

Negli anni in cui Heine scrive gli *Englische Fragmente* si registra una notevole fioritura di questo genere letterario, e nel corso dell'Ottocento si profilano in modo più chiaro le caratteristiche formali che lo contraddistinguono³. Analizzando un corpus di testi molto nutrito, comprendente i *Reiseberichte* dedicati all'Inghilterra tra il 1830 e il 1870, Tilman Fischer osserva che quasi tutti gli autori appartengono al *Bildungsbürgertum* e, facendo riferimento a Bourdieu, sostiene che la funzione di questo genere, la sua produzione e fruizione, va inquadrata nella cornice delle pratiche di elaborazione dell'identità culturale di questa classe sociale⁴.

Fischer osserva inoltre l'insistente presenza di alcune metafore, immagini e simboli, impiegati soprattutto per descrivere la vita frenetica della metropoli londinese e, in generale, tutti i fenomeni legati alla modernità⁵. L'Inghilterra, in quanto paese più industrializzato del mondo, e la sua capitale sono l'osservatorio privilegiato a partire dal quale indagare fenomeni e processi che prima o poi – commentano i viaggiatori – avrebbero investito anche l'arretrata Germania; l'attenzione è rivolta al mondo del commercio e molte sequenze sono dedicate alla descrizione delle merci esposte nelle vetrine; per ribadire la centralità della capitale inglese si usano spesso metafore desunte dall'ambito organico e anatomico. In una particolare visione del mondo come immenso organismo, Londra e l'Inghilterra rappresentano infatti il centro da cui tutto ha origine e in cui tutto si muove incessantemente; ricorre spesso anche l'immagine della macchina riferita alla natura e ai rapporti sociali degli inglesi⁶, così come sono frequenti tonalità apocalittiche per descrivere la vita convulsa della metropoli. Anche la struttura frammentaria, che in Heine è annunciata sin dal titolo, è una scelta piuttosto frequente, dovuta al fatto che spesso questi resoconti venivano pubblicati per la prima volta, a puntate, su riviste o giornali⁷.

Molte delle caratteristiche individuate da Fischer sono rintracciabili anche nel resoconto di viaggio di Heine; gli *Englische Fragmente* presentano tut-

³ FISCHER 2004, pp. 26-28.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 129.

⁵ Queste immagini e metafore svolgono una funzione importante: «Sie besteht in der Modellierung bildhafter Vorstellungsinhalte, der Figuralisierung von Wissensbeständen, die rasch eine große Verbreitung finden und auch in andere Textsorten ausstrahlen», *ivi*, p. 438.

⁶ «Die Maschinenmetapher ist dann auch allgegenwärtig in den Londonbeschreibungen und erstreckt sich tief hinein ins soziale Leben», *ivi*, p. 437.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 84.

tavia delle peculiarità non comuni agli altri testi di questo genere, in primo luogo per il valore paradigmatico che il destino di questo Paese assume all'interno della sua particolare visione della storia dell'umanità. Quest'aspetto può essere indagato, in prospettiva diacronica, tenendo conto del contesto più ampio offerto da alcune opere successive: i *Französische Zustände* (1832), l'introduzione a *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838-1839) e *Ludwig Börne: eine Denkschrift* (1840). In prospettiva sincronica, incentrata quindi sull'attualità politica e sul passato più recente, i riferimenti molto critici che Heine rivolge al Paese sono riconducibili alle pesanti responsabilità dell'Inghilterra nella vicenda che ha portato alla disfatta di Napoleone. Heine sceglie un genere popolare e d'evasione per esprimere con maggiore libertà, seppur entro i vincoli imposti dalla censura, il suo punto di vista su questioni politiche controverse, contribuendo così alla politicizzazione di questo genere⁸: è questo l'aspetto principale che segna la distanza degli *Englische Fragmente* dalla tradizione del resoconto di viaggio.

Appare utile in questo senso il confronto con due significativi precedenti, scritti comunque entrambi prima della rivoluzione francese: i *Briefe aus England*⁹ (1776/78) di Georg Christoph Lichtenberg e le *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*¹⁰ (1783) di Karl Philipp Moritz. Le lettere di Lichtenberg sono incentrate in gran parte sulla vita frenetica della metropoli, che l'autore descrive con curiosità e compiacimento. In Moritz,

⁸ «Zweifellos praktizierten beide [Heine und Börne] eine Politisierung der Gattung und sie nutzten für ihre Wirkungsabsichten zielsicher das populäre Genre. Auf diesem Wege die Zensur zu umgehen, gelingt allerdings nur, wo das Gros der übrigen Texte nicht anders als harmlos einzustufen ist», *ivi*, pp. 647-648.

⁹ Le lettere sono citate dall'edizione: LICHTENBERG 1983-1992; in particolare dal I volume (*Briefwechsel 1765-1779*). I *Briefe aus England* sono appunto le lettere inviate da Lichtenberg ad alcuni amici e colleghi durante il suo secondo soggiorno in Inghilterra (dal settembre 1774 al dicembre 1775; il primo soggiorno risale al 1770). È utile premettere che Lichtenberg gode qui di condizioni piuttosto privilegiate: a Londra frequenta per lo più ambienti aristocratici e a Kew è ospite della famiglia reale. Oltre alle lettere inviate da Londra all'amico e editore Johann Christian Dieterich, sono molto interessanti quelle scritte al poeta Heinrich Christian Boie, nelle quali si sofferma sul teatro e sulle memorabili performance di David Garrick, considerato da molti il più grande attore dell'epoca.

¹⁰ L'edizione di riferimento è: MORITZ, ed. 1997, Bd. II. Una parte delle lettere (quelle scritte dal 31 maggio al 20 giugno e quelle conclusive del 14 e 18 luglio) è scritta a Londra; le lettere della parte centrale del carteggio (quelle dal 21 giugno al 5 luglio) descrivono invece *Wanderungen* nella campagna inglese.

che per il suo resoconto sceglie la forma del carteggio fittizio, è invece molto rilevante il confronto tra città e campagna, metropoli e natura incontaminata¹¹.

Ad accomunare i tre resoconti è lo sguardo rivolto al paese d'origine: l'arretrata Germania, infatti, è costante termine di paragone rispetto alla moderna e industrializzata Inghilterra¹². Ma in seguito ai rivolgimenti storici tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, assistiamo in Heine all'entrata in scena di un terzo termine di paragone: la Francia, teatro della rivoluzione politica che, insieme a quella industriale, contribuisce a fondare la modernità borghese. In questo confronto tra i tre popoli individuamo uno schema sotteso a tutto il resoconto: gli aspetti positivi dell'Inghilterra vengono messi in luce in funzione critica verso la Germania, quelli negativi emergono invece dal confronto con la Francia rivoluzionaria¹³. Negli *Englische Fragmente* trova quindi conferma il significativo rovesciamento di un preciso paradigma della letteratura tedesca del Settecento: l'Inghilterra fungeva infatti da principale modello culturale e letterario per la Germania (si pensi solo all'influenza che letteratura inglese esercita sulla poesia dell'*Empfindsamkeit*¹⁴), e nell'anglofilia di molti intellettuali tedeschi era

¹¹ *Ivi*, p. 310.

¹² L'inevitabile confronto con il paese d'origine si propone in Moritz attraverso il parallelo Londra/Berlino («Als ich den ersten Abend, wie es dunkel ward, zurückkam, erstaunte ich über die herrliche Erleuchtung der Straßen, wogegen die unsrige in Berlin äußerst armselig ist», MORITZ 1997, II, p. 265); in Lichtenberg si propone invece nelle opposizioni Londra/Göttingen, metropoli/piccola città di provincia, attraverso le quali si insinua la polemica contro il culto del *Genie* e della *Stubengelehrsamkeit*: solo in una metropoli come Londra si può fare esperienza del mondo, perché si offrono all'osservatore i fenomeni più molteplici e le vicende umane più varie. Proprio per questo motivo, solo qui poteva nascere un attore come Garrick, vera incarnazione della ricchezza di questa città («Er [Garrick] besuchte die Schule, in welche Shakespeare gieng, wo er ebenfalls, wie jener, nicht auf Offenbarungen paste, sondern, studirte, (denn in England tut das Genie nicht alles, wie in Deutschland) London meyne ich, wo ein Mann mit solchem Talent zur Beobachtung seinen Erfahrungssätzen in einem Jahre leicht eine Richtigkeit geben kann, wozu kaum in einem Städtchen, wo alles einerley hofft und fürchtet, einerley bewundert und einerley erzählt, und wo sich alles reimt, ein ganzes Leben hinreichend wäre», LICHTENBERG, ed. 1983-1992, I, p. 52.

¹³ Cfr. DHA 7/II (Apparat), p. 1660.

¹⁴ È appunto questo il contesto culturale entro il quale collocare i *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* di Moritz. È significativo, in particolare, il fatto che nelle sue lettere la realtà percepita sia spesso modellata sulle immagini tramandate dalla grande let-

insita anche una decisa critica nei confronti della Francia prerivoluzionaria, simbolo di immobilismo politico e culturale, di affettazione e artificio in ambito letterario.

Se la rivoluzione francese provoca il cambiamento repentino di un modello tanto consolidato, anche gli eventi storici successivi hanno per Heine conseguenze importanti: dopo la disfatta di Napoleone, infatti, una concezione teleologica della storia, accompagnata da un impegno politico propositivo, appare ai suoi occhi ormai insostenibile. In lui si insinua sempre più la convinzione che l'intera storia dell'umanità sia da intendersi «als Krankengeschichte und die eines allmählichen Verlustes»¹⁵, ossia come un'irreversibile decadenza di cui l'Inghilterra e, in particolare, la città di Londra, già teatro di fenomeni tipici delle moderne società di massa, rappresentano lo stadio più avanzato. Le altre opere in cui Heine si esprime su questo Paese possono essere lette appunto da questa prospettiva¹⁶.

La prima opera nella quale l'autore parla dell'Inghilterra, ancor prima di recarvisi, risale al 1822: si tratta della tragedia ambientata in Scozia *William Ratcliff*, e nel «Vorwort» al quarto libro dei *Reisebilder* egli esorta a leggerla perché vi sono contenuti «nicht bloß eine treue Schilderung Englands, sondern auch die Keime [s]einer spätern Betrachtungen über dieses Land»¹⁷. È interessante osservare che l'autore, soprattutto nel descrivere Londra, attinge qui a un patrimonio di conoscenze condivise e luoghi comuni¹⁸;

teratura inglese. Dopo aver lasciato Londra e aver dato inizio alle *Wanderungen* nella campagna inglese, Moritz afferma infatti: «Ja, wie die Einbildungskraft sich nur ein Paradies erschaffen will, dazu findet sie Stoff in diesen herrlichen Gegenden. Hier war es, wo Thomson und Pope die reizenden Bilder sammelten, woraus ihre unnachahmlichen Gemälde der schönen Natur zusammengesetzt sind», MORITZ, *Reisen eines Deutschen im Jahr 1782*, ed. 1997, II, p. 310.

¹⁵ COLLINI 2006, p. 118.

¹⁶ Sulla necessità di contestualizzare il giudizio di Heine sull'Inghilterra, mettendone in luce il valore funzionale alla sua critica della modernità, si esprime anche il germanista inglese Reed: «In diesem Sinn hatte seine [Heines] Ablehnung Englands Methode, hatte England in Heines durchdacht-durchfühler Kulturkritik der Neuzeit seinen Platz», REED 1997, p. 234.

¹⁷ DHA 7/I, p. 155.

¹⁸ «Vauxhall und Routs und Picknicks drängen sich; / Drurilane und Covent Garden locken. / Die Oper rauscht. [...] / Die Patrioten liegen / In dunkeln Schenken und politisiren, / Und subskribiren, wetten, fluchen, jähnen, / Und saufen auf das Wohl des Vaterlands. / Rostbeef und Pudding dampft [...] / Die Taschendiebe drängen; [...] Mac-Gregors

accenna inoltre al divario tra ricchi e poveri¹⁹, e all'immobilismo reazionario e conservatore, teso a salvaguardare i privilegi di pochi²⁰.

Nell'introduzione a *Shakespeares Mädchen und Frauen* – una sorta di antologia di personaggi femminili shakespeariani, pubblicata circa dieci anni dopo gli *Englische Fragmente* – Heine ricostruisce le fasi decisive della storia britannica, rintracciando le cause storiche della decadenza inglese. Qui convergono alcune posizioni che saranno in seguito esposte in altre opere, scritte in Francia, quali *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1835) e *Die Romantische Schule* (1836): ad esempio, la sua concezione dualistica della storia, che si può sintetizzare nelle opposizioni «Hellenentum» – «Nazarenentum», «Sensualismus» – «Spiritualismus», «Dantonisten» – «Robespieristen»²¹.

La prima fatale cesura nella storia viene individuata nella fine del paganesimo e nella diffusione del cristianesimo che, come «ogni tappa del progresso, [...] aveva comportato una perdita in termini di sensualità, bellezza, piacere della vita»²². Per Heine l'opposizione che segna in maniera decisiva l'inizio della decadenza britannica è quella confessionale tra «cattolicesimo» e «protestantesimo»: l'Inghilterra aveva potuto dare i natali a un poeta ineguagliato come Shakespeare, autore di drammi che egli definiva «das weltliche Evangelium»²³, perché allora il protestantesimo non aveva ancora intaccato «Lebensart und Gefühlswiese» del popolo inglese:

[...] das England jener Tage war gewiß von dem heutigen sehr verschieden;

Schloß verließ ich, und ich reiste / Von dort nach London; im Gewühl der Hauptstadt / Dacht' ich des Herzens Qual zu übertäuben», DHA 5, pp. 72 e 86.

¹⁹ «und einen Mann ergreift der Zorn, / Wenn er betrachtet wie die Pfennigseelen, / Die Buben, oft im Ueberflusse schwelgen, / In Sammt und Seide schimmern, Austern schlürfen, / Sich in Champagner baden [...] / Und stolz herabsehn auf den Hungerleider, / Der, mit dem letzten Hemde unter'm Arm, / Langsam und seufzend nach dem Leihhaus wandert», *ivi*, p. 81.

²⁰ «O seht mir doch die klugen, satten Leute, / Wie sie mit einem Walle von Gesetzen, / Sich wohlverwahrt gegen allen Andrang / Der schreiend überläst'gen Hungerleider! / Weh' dem, der diesen Wall durchbricht! / Bereit sind Richter, Henker, Stricke, Galgen», *ivi*, p. 82.

²¹ COLLINI 2006, p. 118.

²² CORRADO 2010, p. 268. Si vedano qui anche le osservazioni sul passo di *Die Stadt Lukka*, che raffigura il passaggio dal sensualismo pagano allo spiritualismo cristiano (cfr. *ivi*, pp. 256-257).

²³ DHA 10, p. 9.

auch nannte man es *merry England*, und es blühet in Farbenglanz, Maskenscherz, tiefsinniger Narrethey, sprudlender Thatenlust, überschwenglicher Leidenschaft...[...]. Es ist ein Glück, daß Shakespeare eben noch zur rechten Zeit kam, [...] als freylich der Protestantismus sich bereits in der ungezügelter Denkfreyheit, aber keineswegs in der Lebensart und Gefühlsweise äußerte [...]. Ja, der Volksglaube des Mittelalters, der Katholizismus, war erst in der Theorie zerstört; aber er lebte noch [...] im Gemüthe der Menschen, und erhielt sich noch in ihren Sitten, Gebräuchen und Anschauungen. Erst später [...] gelang es den Puritanern, die Religion der Vergangenheit gründlich zu entwurzeln, und über das ganze Land [...] jenen öden Trübsinn auszubreiten, der seitdem, entgeistet und entkräftet, zu einem lauwarmen, greinenden, dünnschläfrigen Pietismus sich verwässerte.²⁴

Questi accenti sulla fede cattolica medievale sembrerebbero in contrasto con le posizioni di Heine sulla diffusione del cristianesimo; la contraddizione viene però dissipata in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in cui lo scrittore spiega come il cattolicesimo neghi solo nei suoi principi il sensualismo, ma ne riconosca in sostanza l'inalienabilità in quanto elemento integrante della natura umana. Lutero, invece, lo nega del tutto e, in tal senso, entro la cornice più ampia della storia del progresso e della *Zivilisation*, il luteranesimo comporta un'ulteriore perdita della sensualità originaria, e quindi della poesia²⁵.

Tutto questo si traduce in Inghilterra in quel trionfo del puritanesimo, che conduce non a caso una battaglia contro la poesia e il teatro elisabetiano, accusato di celebrare in modo strisciante paganesimo e monarchia²⁶.

²⁴ *Ivi*, pp. 9-10.

²⁵ «Luther hatte nicht begriffen, daß die Idee des Christentums, die Vernichtung der Sinnlichkeit, gar zu sehr in Widerspruch war mit der menschlichen Natur, als daß sie jemals im Leben ganz ausführbar gewesen sey; er hatte nicht begriffen, daß der Catholizismus gleichsam ein Concordat war zwischen Gott und dem Teufel, d.h. zwischen dem Geist und der Materie, wodurch die Alleinherrschaft des Geistes in der Theorie ausgesprochen wird, aber die Materie in den Stand gesetzt wird alle ihre annullirten Rechte in der Praxis auszuüben», DHA 8, p. 27.

²⁶ «Ja, während der Herrschaft der Puritaner ward die Kunst in England geächtet; namentlich wüthete der evangelische Eifer gegen das Theater, und sogar der Name Shakespeare erlosch für lange Jahre im Andenken des Volks». Di seguito Heine osserva che nella secolare opposizione della Chiesa all'arte si palesa lo scontro tra due opposti modelli antropologici: «Diese alte, unversöhnliche Abneigung gegen das Theater ist nichts als eine Seite jener Feindschaft, die seit achtzehn Jahrhunderten zwischen zwey ganz heterogenen Welt-

Molto interessante è a questo proposito il passo in cui Heine denuncia esplicitamente il legame, o meglio, la complicità tra ascetismo puritano e fanatismo repubblicano, mostrando così la valenza politica delle sue riflessioni storico-antropologiche:

Nächst dem ascetischen Glaubenseifer, war es der republikanische Fanatismus, welcher die Puritaner beseelte in ihrem Haß gegen die alt-englische Bühne [...]. Ich habe an einem andern Orte gezeigt, wie viele Ähnlichkeit in dieser Beziehung zwischen den ehemaligen Puritanern und den heutigen Republikanern waltet. Mögen Apollo und die ewigen Musen uns vor der Herrschaft dieser letztern bewahren!²⁷

In questo passo Heine rinvia a *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in particolare alla tesi di una segreta alleanza tra puritanesimo e giacobinismo; nell'opera sono molto frequenti digressioni, in cui lo scrittore prende di mira Ludwig Börne e i repubblicani, colpevoli di manifestare un impeto rivoluzionario solo di facciata e, così facendo, di contribuire in realtà a perpetuare lo stato di secolare schiavitù in cui lo 'spiritualismo' aveva confinato il popolo²⁸.

Altra cesura fatale nell'ambito della storia inglese è per Heine l'uccisione di Carlo I, con la conseguente instaurazione della monarchia costituzionale: ciò può apparire altrettanto contraddittorio, in quanto altrove egli individua proprio in questo evento storico-politico la nascita di uno spirito rivoluzionario (e anche negli *Englische Fragmente*, nel capitolo «Die Be-

anschauungen waltet, und wovon die eine dem dürren Boden Judäas, die andere dem blühenden Griechenland entsprossen ist. [...] die Kirche verfolgte in den Schauspielern die Organe des Griechentums, und diese Verfolgung traf nicht selten auch die Dichter», DHA 10, pp. 10-11.

²⁷ *Ivi*, p. 12. Nell'ultima parte di questo passo è esplicito il riferimento a Börne e a Lamennais.

²⁸ «Aber durch diese Verbündung geht die Religion des Spiritualismus desto schneller zu Grunde. Zu dieser Einsicht gelangen schon einige Priester, und um die Religion zu retten, geben sie sich das Ansehen als entsagten sie jener verderblichen Allianz, und sie laufen über in unsere Reihen, sie setzen die rothe Mütze auf, sie schwören Tod und Haß allen Königen, [...] sie verlangen die irdische Gütergleichheit [...]. – Unter uns gesagt, wenn Ihr sie genau betrachtet, so findet Ihr: sie lesen Messe in der Sprache des Jakobinismus, und wie sie einst dem Cäsar das Gift beygebracht, versteckt in der Hostie, so suchen sie jetzt dem Volke ihre Hostien beyzubringen, indem sie solche in revolutionärem Gifte verstecken», DHA 8, p. 59.

freyung», ne sottolinea l'importanza); in realtà, pur avendo garantito ai sudditi la conquista di maggiori libertà individuali, il sangue del re non aveva giovato all'arte e alla poesia: con l'istituzione di questa nuova forma di governo, infatti, la corona assunse un ruolo secondario e non poté pertanto porre un freno alla reazionaria politica culturale dei puritani²⁹.

Anche in *Shakespeares Mädchen und Frauen*, come nel secondo libro dell'opera *Ludwig Börne: eine Denkschrift* e nei *Französische Zustände*, non mancano attacchi sistematici a questo Paese, alcuni dei quali si spingono fino allo sberleffo e al dileggio:

Welch ein widerwärtiges Volk, welch ein unerquickliches Land! Wie steiflein, wie hausbacken, wie selbstüchtig, wie eng, wie englisch! Ein Land, welches längst der Ocean verschluckt hätte, wenn er nicht befürchtete, daß es ihm Uebelkeiten im Magen verursachen möchte [...].³⁰

Le ragioni di tanta insofferenza e tanto ostentata vanno ricercate, come già accennato, anche e soprattutto nelle responsabilità dell'Inghilterra nella sconfitta di Napoleone – è questo, senz'altro, per Heine il peccato capitale.

La versione definitiva degli *Englische Fragmente*, ovvero quella confluita nel quarto libro dei *Reisebilder*, è suddivisa in una serie di capitoli e una «conclusione»:

- I: Gespräch auf der Themse
- II: London
- III: Die Engländer
- IV: *The life of Napoleon Buonaparte by Walter Scott*
- V: Old Bailey
- VI: Das neue Ministerium
- VII: Die Schuld
- VIII: Die Oppositionspartheyen
- IX: Die Emanzipation

²⁹ «Wie die Religion, so hatte auch das Königthum in England zu Shakspears (sic) Zeit noch nicht jene matte Umwandlung erlitten, die sich dort heutigen Tags unter dem Namen constitutioneller Regierungsform, wenn auch zum Besten der europäischen Freyheit, doch keineswegs zum Heile der Kunst geltend macht. Mit dem Blute Karls des Ersten [...] floß auch alle Poesie aus den Adern Englands», DHA 10 (*Shakespeares Mädchen und Frauen*), p. 10.

³⁰ *Ivi*, p. 9.

X: Wellington
 XI: Die Befreyung
 Schlußwort

Probabilmente anche solo scorrendo l'indice dei titoli dei singoli capitoli è possibile intuire il rilievo che qui assume l'interesse per la politica interna («Das neue Ministerium», «Die Schuld», «Die Oppositionsparteyen», «Wellington»), nonché per la situazione religiosa («Die Emanzipation»). A questa esigenza si deve la scelta di incentrare l'intero resoconto unicamente sulla dimensione della metropoli e sulla realtà politico-economica, tacendo dei brevi soggiorni in altre località, testimoniati invece dalle lettere³¹. Da ciò dipende inoltre la presenza molto limitata di *realia*³², cioè di quei riferimenti alla realtà urbana, geografica e culturale, di solito molto copiosi all'interno di una rappresentazione piuttosto convenzionale del paese visitato. In Heine manca del tutto «das romantische England»³³.

L'esigenza predominante è piuttosto quella di far coincidere i pochi riferimenti alla realtà concreta con le sue convinzioni politiche e con le premesse teoriche esposte nelle altre opere cui si è fatto riferimento. In particolare, Heine si informa sulla politica interna attraverso giornali e riviste e, in un paio di occasioni, riporta alcuni interventi del giornalista e scrittore William Cobbett, del quale condivideva l'impegno per l'attuazione della riforma parlamentare, l'abolizione dei *rotten boroughs* e l'emancipazione dei cattolici; assiste anche ad alcune sedute del Parlamento e visita Old Bailey, ma il suo sguardo si rivela inesorabilmente condizionato dalle vicende francesi³⁴.

³¹ Cfr. WEISS 1963, p. 23.

³² Dettagli sulle abitudini locali, sulla moda o sui particolari mezzi di locomozione in uso in Inghilterra sono invece frequentissimi in Moritz, nel quale non mancano inoltre informazioni sulla ricezione della letteratura tedesca in Inghilterra, sulla pedagogia, nonché riflessioni su alcuni aspetti della lingua comparata al tedesco. Cfr. MORITZ, ed. 1997, II, pp. 253, 264, 291, 294, 358, 387.

³³ «Das romantische wie das moderne England wurde bei solchen Reisenden zum gesuchten Reiseerlebnis, ja nicht selten entstand der Reiz einer Englandreise aus diesem Kontrast. Zu eindrucklichen Landschaftserlebnissen trugen mehrwöchigen Ausflüge nach Wales und Schottland [...], und sie verhiessen immer auch die Begegnung mit dem 'einfachen Volk', das zunehmend als der 'eigentliche' Träger des englischen Nationalcharakters 'entdeckt' wurde», FISCHER 2004, p. 76.

³⁴ Questo aspetto, fondamentale per comprendere le ragioni della polemica politica di

Come già detto, nella redazione definitiva degli *Englische Fragmente*, si acuisce rispetto agli articoli anche la polemica contro la Germania (lo provano le aggiunte «Die Befreyung» e lo «Schlußwort»), su cui incide senza dubbio la vicenda personale, il disagio vissuto dall'ebreo Heine nel suo paese, che lo indurrà nei mesi successivi a stabilirsi definitivamente a Parigi.

Riferimenti più puntuali alla realtà urbana e geografica sono presenti soprattutto nei primi due capitoli («Gespräch auf der Themse» e «London»), molto significativi in quanto Heine vi mette in luce gli aspetti della vita nella metropoli londinese che lo angosciano. Nel primo, come suggerito dallo stesso titolo, «Gespräch auf der Themse», non manca il *topos* dell'attraversamento del fiume, che l'autore compie ancora pieno di aspettative per il suo soggiorno nel «Land der Freyheit»: la scelta di sottolineare l'entusiasmo iniziale serve a Heine a enfatizzare la successiva delusione, esercitando così con maggiore efficacia la sua critica:

Sey mir gegrüßt, Freyheit, junge Sonne der verjüngten Welt! Jene ältere Sonnen, die Liebe und der Glaube, sind welk und kalt geworden [...]. Es sinken die alten Dome, die einst von einem übermüthig frommen Geschlechte, das seinen Glauben in den Himmel hineinbauen wollte, so riesenhoch aufgethürmt wurden; sie sind morsch und verfallen und ihre Götter glauben an sich selbst nicht mehr. Diese Götter sind abgelebt, und unsere Zeit hat nicht Phantasie genug neue zu schaffen. Alle Kraft der Menschenbrust wird jetzt zu Freyheitsliebe und die Freyheit ist vielleicht die Religion der neuen Zeit, und es ist wieder eine Religion, die nicht den Reichen gepredigt wurde, sondern den Armen, und sie hat ebenfalls ihre Evangelisten, ihre Martyrer und ihre Ischariots!³⁵

Lo scrittore delinea un quadro della storia del mondo, servendosi dei concetti-chiave «Liebe» («Hellenentum» o «Sensualismus»), «Glaube» («Nazarenentum» o «Spiritualismus»), «Freyheit» («Revolution»), intesi come quei principi il cui alternativo predominio ne aveva scandito le distinte fasi; e dalle sue parole traspare la speranza che la religione dell'età moderna possa permettere un ritorno all'originaria età dell'oro. Egli immagina che nella moderna e industrializzata Inghilterra, l'unica a essersi dota-

Heine, viene sottolineato anche da Weiß: «Man sieht also, welch lebendigen Anteil Heine am politischen Leben Großbritanniens nahm. Natürlich fehlte ihm bei vielen seiner Urtheile der geschichtliche Abstand, und vielleicht sah er auch später die Dinge zu sehr durch die französische Brille», WEISS 1963, p. 14.

³⁵ DHA 7/I, p. 209.

ta di una forma di governo che riconosce ai propri cittadini importanti diritti, quella religione venga professata con la massima solerzia. L'ingenuità delle sue congetture viene però messa a nudo dall'uomo che incontra sul battello: come è avvenuto con il cristianesimo, che ogni popolo ha adottato e modellato secondo le proprie caratteristiche e esigenze, allo stesso modo anche della «religione della libertà» ogni popolo farà proprio «was seinen Lokalbedürfnissen und seinem Nationalcharakter gemäß ist»³⁶. Gli inglesi vengono definiti dall'uomo del battello un «häusliches Volk»³⁷, al quale, per la sua natura pragmatica, basta che vengano garantite le libertà individuali: «Der Engländer ist daher mit jener Freyheit zufrieden, die seine persönlichsten Rechte verbürgt und seinen Leib, sein Eigenthum, seine Ehe, seinen Glauben und sogar seine Grillen unbedingt schützt»³⁸. I francesi sarebbero invece un popolo «gesellig» e appassionato, volentieri disposto a rinunciare alle libertà individuali per il conseguimento della libertà generale e dell'uguaglianza. I toni più ironici sono riservati anche in questa sede al popolo tedesco, dipinto come un popolo di sonnambuli e sognatori³⁹.

Il secondo capitolo («London») è forse tra i più interessanti e utili a mostrare come l'Inghilterra rappresenti qui lo stato più avanzato della decadenza. Heine si sente infatti angosciato e sopraffatto dalla metropoli londinese:

Ich habe das Merkwürdigste gesehen, was die Welt dem staunenden Geiste zeigen kann. [...] noch immer starrt in meinem Gedächtnisse dieser steinerne Wald von Häusern und dazwischen der drängende Strom lebendiger Menschengesichter [...] – ich spreche von London.⁴⁰

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ «Was die Deutschen betrifft, so bedürfen sie weder der Freyheit noch der Gleichheit. Sie sind ein spekulatives Volk, Ideologen, Vor- und Nachdenker, Träumer, die nur in der Vergangenheit und in der Zukunft leben, und keine Gegenwart haben». Il confronto tra i tre popoli prosegue poi assumendo tratti persino comici: «Es läßt sich nicht läugnen, daß auch die Deutschen die Freyheit lieben. Aber anders wie andere Völker. Der Engländer liebt die Freyheit wie sein rechtmäßiges Weib [...]. Der Franzose liebt die Freyheit wie seine erwählte Braut [...]. Der Deutsche liebt die Freyheit wie seine alte Großmutter», *ivi*, p. 211.

⁴⁰ *Ivi*, p. 213.

Lo scrittore ci introduce nella città di Londra con tono cupo, trasfigurando in una visione dai tratti essenziali la massa di edifici e il caos della folla che si accalca per le strade; ed è proprio la folla a spaventarlo, perché è in questa dimensione che rischia di smarrirsi il valore dell'individualità. È significativo però che rappresenti alcuni aspetti («Wald», «Strom») della metropoli con immagini della natura: ciò mostra che non gli sfugge, nonostante tutto, il dinamismo vitale che caratterizza la città.

A questa visione segue però la provocazione: «Schickt einen Philosophen nach London; bey Leibe keinen Poeten!»⁴¹: al filosofo si riveleranno infatti a Londra «die verborgensten Geheimnisse der gesellschaftlichen Ordnung»⁴², perché questa città è la mano («die thätige, mächtige rechte Hand») del mondo (Parigi e la Francia ne sono invece il cuore) e Cheapside, la strada che congiunge la Borsa a Downing Street, viene definita «die Pulsader der Welt»⁴³. Un poeta non trarrà invece alcun beneficio da un soggiorno a Londra: «dieses übertriebene London erdrückt die Phantasie und zerreißt das Herz. [...] er wird von allen Seiten fortgeschoben oder gar mit einem milden *God damn!* niedergestoßen»⁴⁴.

Più avanti, in un altro passo molto pregnante, viene evocata la disfatta di Napoleone che diventa metafora della vita nelle moderne metropoli:

Das Bild aber, welches ich an der Ecke von Cheapside angaffte, war der Uebergang der Franzosen über die Beresina.

Als ich, aus dieser Betrachtung aufgerüttelt, wieder auf die tosende Straße blickte, wo ein buntscheckiger Knäul von Männern, Weibern, Kindern, Pferden, Postkutschen, darunter auch ein Leichenzug, sich brausend, schreyend, ächzend und knarrend dahinwälzte: da schien es mir, als sey ganz London so eine Beresinabrücke, wo jeder in wahnsinniger Angst, um sein bischen Leben zu fristen, sich durchdrängen will, wo der kecke Reuter den armen Fußgänger niederstampft, wo derjenige, der zu Boden fällt, auf immer verloren ist, wo die besten Kameraden fühllos einer über die Leiche des andern dahineilen, und Tausende, die, sterbensmatt und blutend, sich vergebens an den Planken der Brücke festklammern wollten, in die kalte Eisgrube des Todes hinabstürzen.⁴⁵

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ivi*, pp. 213-214.

⁴³ *Ivi*, p. 214.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ivi*, pp. 214-215.

Heine sta osservando un'incisione esposta nella vetrina di un negozio che raffigura un episodio tristemente noto ai sostenitori di Napoleone: il suo esercito attraversa il ponte della Beresina durante il ritorno dalla fallimentare campagna di Russia e precipita nelle acque gelide del fiume. Quest'immagine apocalittica simboleggia anche la fine degli ideali rivoluzionari. E il momento emblematico della fine dell'era napoleonica viene associato qui a certi aspetti inquietanti della modernità, alla folla delle strade e alla vita alienante della metropoli londinese, dove il singolo viene calpestato e tutti lottano per la sopravvivenza. Attraverso quest'immagine, inoltre, Heine sembra volere alludere alla doppia colpa degli inglesi: la prima, imperdonabile, consiste nell'aver tramato contro la campagna rivoluzionaria, la seconda nell'essersi proiettati inesorabilmente verso un futuro spersonalizzante.

Su Cheapside si era già soffermato anche Lichtenberg nella lettera del 10 gennaio 1775 al medico Ernst Gottfried Baldinger: ciò che colpisce in particolare la sua attenzione è la quantità incredibile di negozi e la sapiente esposizione degli articoli nelle vetrine, il caos, la varietà e simultaneità di impressioni e stimoli cui si è sottoposti:

[ich] will Ihnen ein flüchtiges Gemählde von einem Abend in London auf der Strase machen [...]. Ich will dazu cheapside und fletstreet nehmen [...]. Stellen Sie sich eine Strase vor etwa so breit als die Weender, aber, [...] wohl auf 6mal so lang. Auf beyden Seiten hohe Häuser mit Fenstern von Spiegel Glas. Die untern Etagen bestehen aus Boutiquen [...]; viele tausende von Lichtern erleuchten da Silberläden, Kupferstichläden, Bücherläden, Uhren, Glas, Zinn, Gemählde, Frauenzimmer=Putz und Unputz, Gold, Edelgesteine, Stahl=Arbeit, Caffeezimmer und Lottery Offices ohne Ende. [...]. Dem ungewöhnten Auge scheint dieses alles ein Zauber; desto mehr Vorsicht ist nöthig, Alles gehörig zu betrachten; denn kaum stehen Sie still, Bums! läuft ein Packträger wider Sie an und rufft by Your leave wenn Sie schon auf der Erde liegen. In der Mitte der Strase rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. [...] dann passirt ein Unglück 40 Schritte vor Ihnen; [...] alles scheint Antheil an dem Unglück des Elenden zu nehmen, auf einmal lachen alle wieder [...]. In Göttingen geht man hin und sieht wenigstens von 40 Schritten her an, was es giebt [...].⁴⁶

⁴⁶ LICHTENBERG, ed. 1983-1992, I, pp. 488-489. Fischer, richiamando l'attenzione sull'insistente ricorrenza di questo tipo di sequenze nei resoconti di viaggio da lui presi in esame, riferisce che si era creduto di aver individuato lo «Urtext» proprio in questa lettera

Pur non celando i problemi che caratterizzano la vita cittadina (l'indifferenza, l'incessante susseguirsi delle attività qualunque cosa accada, ben reso da «Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn»⁴⁷), Lichtenberg non esprime giudizi, anzi guarda con compiacimento, stupore e interesse a questi fenomeni, mostrando entusiasmo per le conquiste del progresso e il dinamismo della metropoli, in polemica con l'atmosfera soffocante delle piccole città di provincia tedesche.

Ben diverso lo spirito di Heine. Un ulteriore aspetto della metropoli che lo angoscia è il pericolo dell'omologazione, che a Londra si manifesta in primo luogo nell'architettura; il carattere inquietante di questa uniformità viene sottolineato dalla similitudine truculenta «wie blutig ausgerissene Zähne»⁴⁸:

Ich erwartete große Paläste und sah nichts als lauter kleine Häuser. Aber eben die Gleichförmigkeit derselben und ihre unabsehbare Menge imponirt so gewaltig.

Diese Häuser von Ziegelsteinen bekommen durch feuchte Luft und Kohlendampf gleiche Farbe, nemlich bräunliches Olivengrün; sie sind alle von derselben Bauart, gewöhnlich zwey oder drey Fenster breit, drey hoch, und oben mit kleinen rothen Schornsteinen geziert, die wie blutig ausgerissene Zähne aussehen [...].⁴⁹

Spostandosi nella City, «Sitz des Handels und der Gewerke»⁵⁰, egli osserva che qui lo sguardo dello straniero è attratto piuttosto dalle merci

di Lichtenberg; ma si tratta di un'ipotesi insostenibile, in quanto tale lettera fu pubblicata solo all'inizio del Novecento. Cfr. FISCHER 2004, p. 379.

⁴⁷ LICHTENBERG, ed. 1983-1992, I, p. 489. Anche Moritz descrive il caos delle strade di Londra e si stupisce dell'indifferenza dei londinesi al passaggio di un corteo funebre. Egli riflette così sulla disumanizzazione nella metropoli rispetto alle piccole città: «Ein sonderbarer Anblick ist es, unter diesem Gewühl von Menschen, wo jeder mit schnellen Schritten seinem Gewerbe oder Vergnügen nachgeht, und sich allenthalben durchdrängen und stoßen muß, einen Leichenzug zu sehen. [...] Einige schmutzige Träger suchen sich mit dem Sarge, [...] durchzudrängen. Übrigens kömmt mir ein solcher Leichenzug in einer großen volkreichen Stadt immer desto schrecklicher vor, je größer die Gleichgültigkeit der Zuschauer, und je geringer ihre Theilnehmung dabei ist. Der Mensch wird fortgetragen, als ob er gar nicht zu den übrigen gehört hätte. In einer kleinen Stadt oder Dorfe kennt ihn ein jeder, und sein Name wird wenigstens genannt», MORITZ, ed. 1997, II, pp. 262-263.

⁴⁸ DHA 7/I, p. 215.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 216.

esposte nelle vetrine dei negozi. Anche nella disposizione studiata della merce, persino dei più comuni beni di consumo, che rivela un alto grado di raffinatezza nell'arte del commercio, Heine coglie un altro aspetto indicativo delle società più sviluppate; non manca comunque di sottolineare il contrasto tra il fascino delle merci esposte e la noiosa serietà degli inglesi, come se il progresso, pur determinando un miglioramento concreto delle condizioni di vita, provocasse però al tempo stesso una perdita della felicità e della vitalità originarie:

Nicht bloß diese Gegenstände selbst machen den größten Effekt [...]; sondern auch die Kunst der Aufstellung, Farbenkontrast und Mannigfaltigkeit giebt den englischen Kaufläden einen eignen Reitz; selbst die alltäglichsten Lebensbedürfnisse erscheinen in einem überraschenden Zauber glanze, gewöhnliche Eßwaren locken uns durch ihre neue Beleuchtung, [...] rohes Fleisch liegt wie gemalt auf saubern, bunten Porzellantellerchen mit lachender Petersilie umkränzt, ja Alles erscheint uns wie gemalt und mahnt uns an die glänzenden und doch so bescheidenen Bilder des Franz Mieris. Nur die Menschen sind nicht so heiter [...], mit den ernsthaftesten Gesichtern verkaufen sie die lustigsten Spielsachen, und Zuschnitt und Farbe ihrer Kleidung ist gleichförmig wie ihre Häuser.⁵¹

Anche nel *West End*, il quartiere più ricco della città, gli edifici sono «gleichförmig» nella loro opulenza. E Heine riflette qui principalmente sulla ghettizzazione della povertà, sul divario tra le classi sociali, a Londra più forte che altrove:

Auf allen diesen Plätzen und Straßen wird das Auge des Fremden nirgends beleidigt von baufälligen Hütten des Elends. Ueberall starrt Reichtum und Vornehmheit, und hineingedrängt in abgelegene Gäßchen und dunkle, feuchte Gänge wohnt die Armuth mit ihren Lumpen und ihren Thränen.⁵²

Questo capitolo si conclude con un attacco alla nobiltà inglese, convinta di essere padrona del mondo – «über dem Menschengesindel [...] schwebt Englands Nobility, wie Wesen höherer Art, die das kleine England nur als ihr Absteigequartier, Italien als ihren Sommergarten, Paris als ihren Gesellschaftssaal, ja die ganze Welt als ihr Eigenthum betrachten»⁵³ – e con uno

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ivi*, pp. 216-217.

⁵³ *Ivi*, p. 217.

sguardo indulgente verso i poveri che si danno al crimine, perché sono più vivi e più umani dei cittadini apparentemente virtuosi e irreprensibili, in realtà solo filistei.

Tra i pochi aspetti positivi della moderna Inghilterra va annoverata senz'altro la capacità di percepirsi come *un* popolo: «Trotz diesen entgegengesetzten Geistes- und Lebensrichtungen, findet man doch wieder im englischen Volke eine Einheit der Gesinnung, die eben darin besteht, daß es sich als ein Volk fühlt»⁵⁴. Ma poco più avanti Heine fornisce un ritratto molto ampio delle contraddizioni che caratterizzano Londra, una città che vive dell'intreccio di opposti estremi, sullo sfondo uniforme del grigiore della nebbia e dell'ossessivo ronzio delle macchine:

Ueberreichthum und Misere, Orthodoxie und Unglauben, Freyheit und Knechtschaft, Grausamkeit und Milde, Ehrlichkeit und Gaunerey, diese Gegensätze in ihren tollsten Extremen, darüber der graue Nebelhimmel, von allen Seiten summende Maschinen, Zahlen, Gaslichter, Schornsteine, Zeitungen, Porterkrüge, geschlossene Mäuler, alles dieses hängt so zusammen, daß wir uns keins ohne das andere denken können [...].⁵⁵

Anche lo scrittore Walter Scott diventa bersaglio della sua critica: egli si è reso complice della congiura inglese contro Napoleone e contro la realizzazione degli ideali rivoluzionari, scrivendo «in hungriger Geschwindigkeit, in bankrotter Begeisterung»⁵⁶, l'opera *The life of Napoleon Buonaparte*: Heine è disposto a perdonargli la stesura di una «Brotarbeit», ma non certo la tendenziosità di fondo che la caratterizza; la ritiene infatti un'opera propagandistica che mira a celare la verità sul trasferimento di Napoleone a Sant'Elena, assolvendo l'Inghilterra. Proprio a questo paese

⁵⁴ Reed (1997, p. 230) commenta che questo aspetto «in deutschen Augen [...] einen beneidenswerten politischen Zustand ausmachen mußte». DHA 7/I, p. 221. Anche a Moritz non sfugge il senso di appartenenza che contraddistingue gli inglesi e ciò lo induce a pensare con un certo rammarico alla situazione in Germania: «O lieber Freund, wenn man hier siehet, wie der geringste Karrenschieber an dem was vorgeht seine Theilnehmung bezeigt, wie die kleinsten Kinder schon in den Geist des Volks mit einstimmen, kurz, wie ein jeder sein Gefühl zu erkennen gibt, daß er auch ein Mensch und ein Engländer sei, so gut wie sein König und sein Minister, dabei wird einem doch ganz anders zu Mute, als wenn wir bei uns in Berlin die Soldaten exercieren sehen», MORITZ, ed. 1997, II, p. 283.

⁵⁵ DHA 7/I, pp. 221-222.

⁵⁶ *Ivi*, p. 223.

va invece imputato per lui il colpo fatale inferto a Napoleone. La condanna senza appello dello scrittore scozzese non potrebbe essere formulata in modo più incisivo: «Die Engländer haben den Kaiser bloß ermordet, aber Walter Scott hat ihn verkauft»⁵⁷, Heine è convinto in ogni caso che questa propaganda non avrebbe scalfito il mito napoleonico.

In merito alle colpe degli inglesi, egli si esprime più dettagliatamente nel capitolo VII, «Die Schuld», in cui tra l'altro viene riportato un ampio resoconto di Cobbett: il titolo di questo capitolo appare ambiguo, in quanto si riferisce in senso molto concreto a *the debt*, ovvero il debito pubblico contratto dal paese nel corso degli anni per finanziare le guerre contro Napoleone; ma potrebbe alludere anche alla colpa di cui questo paese si era macchiato al cospetto della storia per aver tramato contro la Rivoluzione e aver sconfitto l'imperatore. Il debito pubblico inglese era cresciuto a dismisura per sovvenzionare eserciti stranieri e mercenari nella battaglia contro Napoleone; vinta la battaglia, era ulteriormente aumentato per erigere monumenti volti a celebrare la vittoria. Il paese non riusciva dunque a superare una fase di instabilità politica caratterizzata dal continuo avvicinarsi di primi ministri, comprensibilmente incapaci di gestire e risolvere il problema; l'unico provvedimento sul quale tutti però concordavano era l'aumento delle tasse e del prezzo dei beni di prima necessità: così, e qui il tono della denuncia di Heine è severo, il prezzo di una campagna militare mirata unicamente a salvaguardare la corona e il clero, ricadeva ora sulle spalle del popolo⁵⁸. In merito al peso e alle gravi conseguenze del debito pubblico sulla politica interna dei vari paesi, Heine si esprime in modo molto pregnante, e potremmo dire profetico, vedendovi il segno di una sorta di passaggio di civiltà: «Sie [die Schulden] scheinen das alte Fatum zu ersetzen in den Nazionaltragödien unserer Zeit»⁵⁹.

Il capitolo IX, «Die Emanzipazion», è dedicato invece a questioni reli-

⁵⁷ *Ivi*, p. 225.

⁵⁸ Molto significativa la riflessione di Cobbett, che Heine riporta nel capitolo VI, dal titolo «Das neue Ministerium»: «während man allen Instituten den Namen des Königs voransetzt, z.B. *the kings army, the kings navy, the kings courts, the kings prisons etc.*, wird doch die Schuld, die eigentlich aus jenen Instituten hervorging, niemals *the kings debt* genannt, und sie ist das Einzige, wobey man der Nazion die Ehre erzeigt, etwas nach ihr zu benennen», *ivi*, p. 233. Qui Cobbett, con sottile ironia, riflette sul potere di suggestione che può esercitare una semplice designazione.

⁵⁹ *Ivi*, p. 235.

giose, in particolare all'estensione di alcuni diritti ai cittadini cattolici: una conquista importante in termini di libertà e tolleranza, che le alte gerarchie della Chiesa protestante non intendevano favorire in quanto ciò le avrebbe obbligate a rinunciare a una parte dei loro privilegi. Heine stigmatizza questo limite con pungente ironia:

Verfolgung der Andersdenkenden ist überall das Monopol der Geistlichkeit, und auch die anglikanische Kirche behauptet streng ihre Rechte. Freylich, die Zehnten sind ihr die Hauptsache, sie würde durch die Emanzipazion der Katholiken einen großen Theil ihres Einkommens verlieren, und Aufopferung eigener Interessen ist ein Talent, das den Priestern der Liebe eben so sehr abgeht, wie den sündigen Layen.⁶⁰

Riportando l'attenta disamina di Cobbett riguardo al debito nazionale e soffermandosi sulla questione spinosa della libertà di culto, nonché quella annosa relativa a una necessaria riforma parlamentare, è evidente che Heine intende smontare decisamente l'immagine edulcorata e idealizzata dell'Inghilterra come «Land der Freiheit», alimentata da molti intellettuali tedeschi negli anni precedenti alla rivoluzione francese.

Come si è già accennato, le parti conclusive degli *Englische Fragmente* (il capitolo IX e lo «Schlußwort») furono inserite per raggiungere il numero di pagine necessarie per evitare la censura preventiva, e furono scritte sull'onda dell'entusiasmo suscitato dalla Rivoluzione del luglio 1830 a Parigi. Per tale motivo le considerazioni sull'Inghilterra passano in secondo piano, mentre pare ridestarsi la speranza in un cambiamento (almeno in Francia) e si acuisce la polemica contro la Germania, come pure contro Ludwig Börne e i repubblicani. Non pare quindi azzardato affermare che la parte conclusiva, pur riproponendo motivi introdotti nel primo capitolo, rende l'opera complessivamente meno organica e, soprattutto, conferma la sua distanza dai resoconti di viaggio più tradizionali.

Nel capitolo XI si ricostruisce il percorso dello spirito rivoluzionario nella storia: presupposti indispensabili erano state innovazioni 'tedesche'

⁶⁰ *Ivi*, p. 255. Egli presume che il paese mostrasse ancora grande deferenza nei confronti della Chiesa anglicana, in quanto proprio dal movimento protestante erano nate le spinte rivoluzionarie che avevano portato all'instaurazione della monarchia costituzionale e alla conquista di altre libertà: «Dazu kommt noch, daß jene glorreiche Revolution, welcher England die meisten seiner jetzigen Freyheiten verdankt, aus religiösem, protestantischem Eifer hervorgegangen [ist]», *ibidem*.

come la stampa e la polvere da sparo, con le quali avevano iniziato a vacillare il potere feudale e l'egemonia della Chiesa:

Zwey tiefsinnige Männer, deutscher Nation, entdeckten den heilsamsten Gegenzauber wider die schlimmste aller egyptischen Plagen, und durch schwarze Kunst – durch die Buchdruckerey und das Pulver – brachen sie die Gewalt jener geistlichen und weltlichen Hierarchie, die sich aus einer Verbündung des Priesterthums und der Kriegerkaste, nemlich der sogenannten katholischen Kirche und des Feudaladels, gebildet hatte, und die ganz Europa weltlich und geistlich knechtete.⁶¹

Tra le insurrezioni della storia Heine non prende in considerazione le lotte delle corporazioni durante il Rinascimento, ritenendo che queste mirassero solo alla salvaguardia di privilegi o alla conquista di libertà particolari. Le rivolte in cui si era realmente manifestata l'idea rivoluzionaria sono per lui unicamente quelle ispirate dall'ideale della libertà più alta, intesa come diritto inalienabile: le lotte in cui sono stati invocati «nicht mehr alte Pergamene, sondern Prinzipien»⁶². Heine allude alle guerre di religione in Germania e in Inghilterra:

der Bauer in Deutschland und der Puritaner in England beriefen sich auf das Evangelium [...]. Da stand deutlich ausgesprochen: daß die Menschen von gleich edler Geburt sind, daß hochmüthiges Besserdünken verdammt werden muß, daß der Reichthum eine Sünde ist, und daß auch die Armen berufen sind zum Genusse, in dem schönen Garten Gottes, des gemeinsamen Vaters.⁶³

Queste guerre avevano avuto però esiti molto differenti. Se la guerra dei contadini in Germania era stata repressa nel sangue, in Inghilterra si erano ottenuti dei cambiamenti, sia pure non sostanziali; per Heine qui non si era mai manifestato un reale sovvertimento del sistema sociale, e nel corso dei secoli si erano mantenute strutture di potere e istituzioni obsolete sorte nel Medioevo; inoltre, data la natura pragmatica del popolo inglese, il sentimento di rivolta non era mai teso a propugnare la vittoria di un ideale; bensì per la mera attuazione di riforme volte a soddisfare esigenze concrete e a determinare il miglioramento materiale delle condizioni di vita. Per

⁶¹ *Ivi*, p. 263.

⁶² *Ivi*, p. 264.

⁶³ *Ibidem*.

tale motivo, secondo Heine, queste conquiste, seppur importanti, sarebbero segnate dalla «maledizione» dell'incompiutezza:

Keine gesellschaftliche Umwälzung hat in Großbritannien stattgefunden, das Gerüste der bürgerlichen und politischen Institutionen blieb unzerstört, die Kastenherrschaft und das Zunftwesen hat sich dort bis auf den heutigen Tag erhalten, und obgleich getränkt von dem Lichte und der Wärme der neuern Civilisation, verharrt England [...] im Zustande eines fashionablen Mittelalters. Die Conzessionen, die dort den liberalen Ideen gemacht worden, sind dieser mittelalterlichen Starrheit nur mühsam abgekämpft worden; und nie aus einem Prinzip, sondern aus der faktischen Nothwendigkeit, sind alle modernen Verbesserungen hervorgegangen, und sie tragen alle den Fluch der Halbheit [...].⁶⁴

Lo scrittore riprende qui un motivo introdotto nel primo capitolo per additare le caratteristiche del vero spirito rivoluzionario: lo definisce con toni provocatori «Religion der Freiheit», servendosi poi sino alla fine, coerentemente, della terminologia religiosa. L'idea rivoluzionaria però, a differenza della religione che per i più può essere solo oggetto di fede, è accessibile a tutti, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza, perché si fonda sulla ragione:

Ich spreche von der französischen Revolution, jener Weltepoche, wo die Lehre der Freyheit und Gleichheit so siegreich emporstieg aus jener allgemeinen Erkenntnißquelle, die wir Vernunft nennen, und die, als eine unaufhörliche Offenbarung, welche sich in jedem Menschenhaupte wiederholt und ein Wissen begründet, noch weit vorzüglicher seyn muß, als jene überlieferte Offenbarung, die sich nur in wenigen Auserlesenen bekundet, und von der großen Menge nur geglaubt werden kann.⁶⁵

Questa differenza è ben resa dalla contrapposizione della «unaufhörliche Offenbarung» alla «überlieferte Offenbarung»: l'idea rivoluzionaria si rivela costantemente, non può mai dirsi compiuta, laddove la verità religiosa è destinata solo a pochi eletti, e non può mai essere esperita dai fedeli, ai quali viene tramandata, se non imposta.

Heine afferma che soltanto con la Rivoluzione francese lo spirito rivoluzionario si era manifestato nella sua forma più alta, ma era stato soffoca-

⁶⁴ *Ivi*, p. 265.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 266-267.

to con le armi e poi ulteriormente mortificato dalla propaganda, che aveva distorto il senso dei suoi principi in termini parodistici o demoniaci:

Wie die Helden der Revoluzion, so hat man die Revoluzion selbst verläumdet, und sie als ein Fürstenschreckniß und eine Volkscheuche dargestellt in Libellen aller Art. [...] und auf den Jahrmärkten sah man, einige Zeit, nichts anderes als grellkolorirte Bilder der Guillotine. [...] sogar unser ganzes Zeitalter hat man verläumdet, die ganze Liturgie unserer heiligsten Ideen hat man parodirt [...], und wenn man sie hört oder liest, unsere schnöden Verächter, so heißt das Volk die Canaille, die Freyheit heißt Frechheit, und mit himmelnden Augen und frommen Seufzern, wird geklagt und bedauert, wir wären frivol und hätten leider keine Religion.⁶⁶

Heine rivendica invece con grande forza e convinzione la sacralità di un'intera epoca e il coraggio di eroi che si erano sacrificati per rimediare a peccati commessi nelle epoche precedenti e realizzare un futuro migliore. Entra poi nel vivo della polemica con Börne, rigettando le accuse di frivolezza e immoralità che gli venivano mosse solitamente⁶⁷:

ein Messias unter den Jahrhunderten, der die blutige Dornenkrone und die schwere Kreuzlast kaum ertrüge, wenn er nicht dann und wann ein heiteres Vaudeville trällerte und Späße risse über die neueren Pharisäer und Saduzäer. Die kolossalen Schmerzen wären nicht zu ertragen ohne solche Witzreißerey und Persiflage! Der Ernst tritt um so gewaltiger hervor, wenn der Spaß ihn angekündigt.⁶⁸

Lo scrittore avanza qui una rivendicazione estetico-politica, servendosi di nuovo, in termini quasi blasfemi, dell'iconografia cristologica: al fine di

⁶⁶ *Ivi*, pp. 267-268.

⁶⁷ A causa del suo manifesto anticlericalismo Heine si attira l'inimicizia di esponenti di diversi schieramenti, che spesso per screditarlo strumentalizzano la sua condotta libertina: «die Argumente des emigrierten Radikaldemokraten Börne, des nationalliberalen Burschenschafters und Turners Menzel, des erzkonservativen protestantischen Theologen Hengstenberg und des restaurativen Bundesregimes gegen Heine bzw. die Jungdeutschen trufte sich in den Punkten der Immoralität und Christentumsfeindlichkeit», WEBER 1984, p. 6.

⁶⁸ DHA 7/I, p. 269. Si ripropone qui implicitamente (ma con accenti blasfemi) una visione palingenetica simile al passo di *Die Stadt Lukka*, che raffigura il passaggio dal sensualismo pagano allo spiritualismo cristiano (cfr. CORRADO 2010, pp. 256-257). Anche se è evidente che qui il contesto è del tutto diverso e si auspica il passaggio dal dominio del cristianesimo al trionfo della religione della libertà.

smascherare l'ipocrisia dei filistei, sostiene che serietà e comicità, rigore e leggerezza sono complementari, si potenziano anzi a vicenda⁶⁹. E questa rivendicazione, in fondo anche poetologica, fa il paio con quella dello «Schlußwort», legata alla constatazione della fine della *Kunstperiode*, là dove Heine dichiara, con tono ironico e polemico, di non poter soddisfare la pretesa di una rappresentazione oggettiva, con il rigore e la misura di un Goethe: «meine Seele bebt, und es brennt mir im Auge, und das ist ein ungünstiger Zustand für einen Schriftsteller, der den Stoff beherrschen und hübsch objektiv bleiben soll, wie es die Kunstschule verlangt, und wie es auch Goethe gethan»⁷⁰.

Nella prospettiva della polemica con la Germania, oltre che con Börne e il fanatismo repubblicano va inteso anche il passo che chiude questo capitolo, nel quale Heine fissa con tono programmatico e solenne le caratteristiche della «religione della libertà»:

Ja, ich wiederhole die Worte, womit ich diese Blätter eröffnet: die Freyheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit. [...] Die Franzosen sind aber das auserlesene Volk der neuen Religion, in ihrer Sprache sind die ersten Evangelien und Dogmen verzeichnet, Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freyheit trennt von dem Lande der Philister.⁷¹

In conclusione, le numerose allusioni all'attualità politica, concentrate soprattutto nelle pagine conclusive del resoconto, e le speranze riposte negli sviluppi che gli eventi avrebbero potuto avere nell'immediato futuro, confermano che le considerazioni di Heine sull'Inghilterra non possono essere comprese sino in fondo senza tenere conto del contesto storico; esse

⁶⁹ Analogamente in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* Heine enuncia il programma ben più rivoluzionario dei saintsimonisti rispetto a quello dei repubblicani, che si professano «Männe[r] der Revoluzion»: egli rivendica infatti il diritto alla poesia e ai piaceri della vita per liberare gli uomini dalla condizione di schiavitù in cui li ha ridotti la morale cristiana nel corso dei secoli («Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. [...] Wir wollen keine Sansküllotten seyn, keine frugale Bürger [...]. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphantanz, Musik und Comödien – Seyd deßhalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner!», DHA 8, p. 61).

⁷⁰ DHA 7/I, p. 271.

⁷¹ *Ivi*, p. 269.

mostrano inoltre come lo scrittore apra nuove prospettive al genere della letteratura di viaggio, ritenuta fino ad allora fondamentalmente d'intrattenimento. Con gli *Englische Fragmente* egli esprime ancora una volta, sulla base delle riflessioni storico-antropologiche formulate in altre opere, la sua critica alla modernità e al capitalismo – una critica per la quale utilizza l'Inghilterra e gli inglesi «als Zielscheibe, als abschreckendes Beispiel zu höheren Zwecken»⁷².

Bibliografia

- COLLINI Patrizio, *Heine und Danton*, in I. Hennemann Barale (cur.), *Auf den Spuren Heinrich Heines*, ETS, Pisa 2006, 117-122.
- CORRADO Sergio, *Dal dio-natura al Dio individuo: la fine del paganesimo in Heine*, in P. Chiarini (Hg.), *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, 253-282.
- FISCHER Tilman, *Reiseziel England. Ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830-1870)*, Erich Schmidt, Berlin 2004.
- GROSSKLAUS Götz, *Heinrich Heine - der Dichter der Modernität*, Fink, München 2013.
- HEINE Heinrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, Bd. 1-16, Hoffmann und Campe, Hamburg 1975-1997.
- Id., *Reisebilder III/IV, ivi*, Bd. 7/I-II, Hamburg (1986).
- Id., *Shakespeares Mädchen und Frauen und kleinere literaturkritische Schriften, ivi*, Bd. 10, Hamburg (1993).
- Id., *Ludwig Börne: eine Denkschrift, ivi*, Bd. 11, Hamburg (1978).
- Id., *William Ratcliff, ivi*, Bd. 5, Hamburg (1994).
- Id., *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, ivi*, Bd. 8, Hamburg (1979).
- HOHENDAHL Peter Uwe, *Heinrich Heine: europäischer Schriftsteller und Intellektueller*, Schmidt, Berlin 2008.
- JUNG Werner, *Heinrich Heine*, Fink, Paderborn 2010.
- LICHTENBERG Georg Christoph, *Briefwechsel*, Bd. I-IV, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, hrsg. v. Ulrich Joost u. Albrecht Schöne, C.H. Beck, München 1983-1992.

⁷² REED 1997, p. 234.

- MORITZ Karl Philipp, *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- REED Terence James, *Unerwiderte Abneigung: Heine und England*, in 'Ich, Narr des Glücks'. *Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung*, hrsg. v. Joseph A. Kruse, unter Mitwirkung v. Ulrike Reuter und Martin Hollender, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997, 230-234.
- STAUF Renate, *Heinrich Heine. Gedichte und Prosa*, Schmidt, Berlin 2010.
- WEBER Johannes, *Libertin und Charakter. Heinrich Heine und Ludwig Börne im Werturteil deutscher Literaturgeschichtsschreibung 1840-1918*, Carl Winter, Heidelberg 1984.
- WEISS Gerhard, *Heines Engländeraufenthalt (1827)*, in «Heine-Jahrbuch» 1 (1963), 3-33.
- ZIEGLER Edda, *Literarische Zensur in Deutschland 1819-1848. Materialien, Kommentare*, Carl Hansen, München u. Wien 1983.

LA POETICA DEL CALCO NELLE *AUFZEICHNUNGEN*
DES MALTE LAURIDS BRIGGE

di
Barbara Di Noi
Pisa

*Il fallait bien qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde.*

PAUL ELUARD

Il calco, l'anacronismo, l'amorfo

Nell'opera di Rilke le *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* occupano una posizione preminente ed isolata, per il fatto stesso di costituirne l'ultima prosa di ampio respiro. Il *Malte* si configura come un paradossale inizio, un inizio che non cessa mai di ripetersi, visto il congenito frammentismo della fittizia autobiografia; l'incoerenza quasi programmatica è riconducibile da un lato all'intenzionalità di una presa tentacolare su una realtà sfuggente, quando non addirittura ostile e minacciosa, dall'altra all'effetto ugualmente lacerante degli *Einfälle* che rischiano continuamente di distruggere la coerenza narrativa. Il romanzo permane pertanto in una condizione di incoattività sospesa, sempre sulla soglia di un nuovo inizio. Ma di un inizio che presuppone una non detta fase anteriore, qualcosa di sottinteso e di altrettanto importante dell'enunciazione che interrompe il silenzio. La ricerca di questo introvabile *capo*¹ determina la struttura *retrograda* del

¹ STEPHENS 1974, p. 126 ff. Secondo il critico la ventiseiesima sequenza «summiert einen wesentlichen Teil des gedanklichen Inhalts der vorhergehenden Abschnitte, und die Gestalt Ibsens weist interessante Parallele zu Malte selbst». Come risulta da un'analisi cursoria della letteratura critica sul *Malte*, una delle preoccupazioni costanti appare quella di distinguere, all'interno della densa struttura, delle cesure, ovvero punti di riferimento per non perdersi in questo cammino labirintico. Così, ad esempio, sempre Stephens indica nella

Malte, che risale a un passato sempre più lontano partendo dal presente parigino delle prime sezioni, recuperando dapprima squarci della storia familiare. Come in un gioco di scatole cinesi vengono così aperte, attraverso le parole della madre morta, lunghe digressioni che ricostruiscono frammenti dell'esistenza e della riapparizione della sorella Ingeborg. Perché i morti della linea di discendenza materna hanno tutti la prerogativa di ritornare, o come fantasmi, o attraverso una somiglianza, un'analogia insopprimibile che continua a trasparire dai volti dei vivi. Malte precipita nel vortice delle somiglianze, senza trovare alcun punto fermo.

Allo stesso modo le pareti che dividono le varie dimensioni temporali si sfaldano alla minima pressione, quasi fossero di carta velina. L'inaffidabilità dei riferimenti temporali determina un moto di continua oscillazione, in cui si alternano ascesa verso un futuro indefinito e ridiscesa verso il passato, senza che sia possibile trovare un *ubi consistam*. Potremmo dire che Malte «non è mai presente»². La paradossalità dell'impresa consisteva nel favorire la nascita di un soggetto artistico, che era poi lo stesso Rilke assunto a dignità di poeta. E questo soggetto, questo nuovo Io letterario, doveva nascere dalla definitiva rovina dell'io empirico chiamato a partorirlo. La partenogenesi, che il romanzo mette in scena e continuamente revoca, risulta caratterizzata dal saldarsi di ogni nuovo inizio alla fine del precedente frammento; la scrittura si pone inoltre come traccia che allontana il sog-

sequenza quarantaquattresima, dedicata alle memorie del conte Brahe, un netto taglio oltre cui inizierebbe l'ultimo terzo del romanzo (STEPHENS 1974, p. 164). La problematica stessa di *aufhören e neuer Anfang* affiora in molte interpretazioni del *Malte* (HOFFMANN 1968, pp. 203-205 e W. BUSCH 2003, pp. 219-221). Per quanto riguarda i diversi filoni tematici, gli studiosi concordano su una tripartizione, abbastanza ovvia e poco significativa dal punto di vista delle strutture profonde del testo: il piano del presente dell'esperienza parigina, coincidente poi con il tempo della stesura del diario *après coup*; i ricordi di infanzia sullo sfondo di Ulsgaard e Urnekloster, secondo una volontà di distinguere e quasi controporre retaggio materno e retaggio paterno; e un piano ulteriore in cui si situano le figure storiche. Da questa tripartizione rimane esclusa la parabola del Figliol prodigo, che sembra collocarsi in una dimensione eccentrica e per così dire a-cronica, che trascende e supera i limiti temporali della vicenda di Malte.

² Malte è simile in questo senso all'anima della bambola (RILKE 1966, VI, pp. 1071-1072): «Nur du, Puppenseele, von dir konnte man nie recht sagen, wo du eigentlich warst. [...] Wann warst du eigentlich jemals gegenwärtig?» (*Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel*). Il rinvio a quest'edizione avverrà d'ora in poi utilizzando la sigla SW seguita dall'indicazione del volume in numero romano e della pagina in cifra araba.

getto da sé e dal proprio passato. Nel momento stesso in cui la memoria *ficta* recupera un'identità letteraria, l'io empirico si distacca dalle proprie *Einsichten*, in un continuo gesto di deriva e ricominciamento che induce Malte a definirsi «Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen»³. Man mano che la narrazione procede, il protagonista prende coscienza di quanto inaffidabili siano diventate le categorie tradizionali della diegesi.

Nevralgica è in questo senso la sequenza quarantaquattresima, dedicata alla stesura delle memorie del conte Brahe, dove appare centrale la dimensione autoriflessiva: «Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein»⁴. In realtà proprio il conte Brahe si fa portatore di una concezione del tempo quale flusso continuo ed amorfo, insofferente a suddivisioni o *Abschnitte*. A ciò allude il suo scetticismo circa la possibilità di condivisione⁵. Da questa stessa impossibilità nasce in Malte il convincimento che la vita non si lasci davvero *suddividere*, ovvero che la trama di esistenze apparentemente distinte non sia che la superficie di un tessuto, nel cui ordito tutti i fili risultino invece indissolubilmente intrecciati⁶.

L'intuizione della natura *inventata*, ossia inaffidabile e artificiosa delle cesure⁷, trova un corrispettivo nell'intuizione dello spazio quale dimensione onnicomprensiva, *continuum* in cui tutte le figure, e dunque Malte stesso, sono immerse⁸. L'intento di ricognizione della propria identità perseguito fin dalle prime pagine, presuppone il gesto di trarsi fuori da quel medesimo spazio, per osservarsi alla stregua di un oggetto del mondo esteriore, di una cosa. Lo spazio assume pertanto conformazione cava o convessa, a

³ RILKE 2003, IV, p. 164. Le *Aufzeichnungen* sono citate da quest'edizione, indicata in seguito con la sigla GW IV, seguita dalla pagina in cifra araba.

⁴ GW IV, p. 231. Questo celebre nuovo *incipit* è stato generalmente interpretato come un nostalgico volgersi indietro di Malte al modello epico tradizionale, ormai messo fuori gioco dal presente.

⁵ *Ivi*, p. 232: «Er hielt es für Einbildung, wenn jemand behauptete, das Leben mit andern zu teilen. ('Ja, teilen –', sagte er)».

⁶ Il farsi strada di tale consapevolezza viene rappresentato nella sequenza sessantesima, in cui la convinzione iniziale che la propria vita sia nettamente separata da quella del vicino, viene smentita dai rumori e dagli oggetti che letteralmente attendono Malte nella stanza accanto (GW IV, p. 261).

⁷ *Ivi*, p. 277: «Ich sagte mir, daß es natürlich jedem freistand, Abschnitte zu machen, aber sie waren erfunden».

⁸ SANNA 2005, p. 220. Rilke costruisce nel Malte «uno spazio immaginale alleato che perde ogni costrizione prospettica e che tutto com-prende [...]».

seconda della posizione dell'osservatore. Ma proprio lo spazio cavo, che sembra accogliere e proteggere in un'indistinta unità, finisce poi per far scattare, come un sosia minaccioso, l'ombra dell'altro, di quel terzo⁹ chiamato a *scrivere* Malte stesso:

Hüte dich vor dem Licht, das den Raum hohler macht; sieh dich nicht um, ob nicht vielleicht ein Schatten hinter deinem Aufsitzen aufsteht wie dein Herr. (GW IV, p. 166)

L'ammonimento, di non immediata comprensione, allude all'impresa quasi disperata di essere contemporaneamente la mano che procede in uno stato di assoluto azzeramento della coscienza, e lo sguardo che coglie la visione, delineandone con nettezza i contorni. La luce non è dunque solo quella che illumina lo spazio esterno, ma è allusione in primo luogo alla facoltà visiva che continuamente sdoppia il soggetto, facendo sorgere l'ombra minacciosa del sosia. Il cessare di Malte, letteralmente il suo 'smettere', *Aufhören*, risulta strettamente intrecciato alla problematica dei limiti della personalità, al carattere fluido e incerto dei confini che separano il soggetto dalle figure circostanti; Malte si lascia *proseguire* da esse al di là del proprio limite come da sosia inquietanti, nel medesimo processo di sdoppiamento che trasforma ogni contorno consueto e familiare in un orlo carico d'orrore:

Nur eine geringste Wendung, und schon wieder steht der Blick über Bekanntes und Freundliches hinaus, und der eben noch so tröstliche Kontur wird deutlicher als ein Rand von Grauen. (*Ibidem*)

In questo senso alcune apparizioni enigmatiche che, quasi per condensazione, si materializzano sulla scena parigina¹⁰, sono proiezioni di aspetti dello stesso protagonista e della tematica, poetologica ed esistenziale a un tempo, che lo sorregge. Ciascuna di queste figure o *doppi* illuminano un suo particolare aspetto. Nella donna sull'*angolo* di rue Notre-Dame, ad esempio, lo *Innenraum* cavo non è solo il contenitore esterno dell'Io, ma è esso stesso a rovesciarsi verso l'esterno e a contenere il mondo, l'aria

⁹ SANNA 2005, p. 218, ove si parla di «soggetto terzo».

¹⁰ WARNING 2002, p. 261, parla giustamente di «phantasmatische Identifikation» con una figura che, come il morente della sequenza diciottesima, o la donna all'angolo con rue Notre-Dame-des-Champs, sono «unlösbar mit dem Ort verbunden».

circostante. A sua volta, lo schema delle figurazioni risulta soggetto a un processo metamorfico, quasi prodotto da una lente che allontanandosi le rimpicciolisca o le allarghi a dismisura. Così il motivo della maschera rovesciata si ritrova nella seconda parte del Malte, dove assume dimensioni monumentali nella visione del teatro romano d'Orange¹¹. Qui la «riesige konkave Sonnenuhr» si rovescia come una *Mulde* o una forma in cavo, ad accogliere l'Aperto e la natura circostante. Nell'attimo in cui Malte si gira¹², si accorge di essere a sua volta guardato da quello che credeva essere oggetto di visione. Il *Wandgrat* gli appare allora come «l'antica maschera che simula tutto, dietro la quale il mondo si raccolse perché vi fosse un viso»¹³. E nel dramma di questa potente parete scenica, egli ritrova a un grado di massima concentrazione la dimensione dell'eccesso (*Größe e Übermaß*) che già gli era nota dall'infanzia. Nell'episodio di Orange la *Umkehrung* risulta essenziale; permette appunto alla soggettività di evadere dai propri limiti e di intuire l'incessante presenza di una dimensione che continua a fluire nascosta dalle artificiali cesure degli uomini. Ma sulla scena del teatro romano appare pur sempre a Malte l'incontestabile evidenza del limite, qui materializzatosi nel *Wandgrat*, riferito all'altissimo muro di scena. Nel sistema di riferimenti iconici costruito del romanzo, tale *Ragendes* non può che costituire la ripresa del motivo del limite, del contorno, della cesura, proiettata però su scala monumentale e posta al cospetto dell'Aperto.

La sezione sul Teatro d'Orange, pur assumendo a pretesto la polemica contro il teatro naturalista, costituisce la variazione della problematica gno-seologica che percorre il romanzo. In essa confluiscono tutte la problematiche centrali: l'inversione prospettica, la maschera come *Innenraum rove-*

¹¹ GW IV, p. 304.

¹² Concavità o convessità dello spazio dipendono non solo dalla percezione dell'Io, ma soprattutto dal suo angolo visuale; sono dunque due modalità solo all'apparenza distinte, la cui diversità segnala una diversa percezione, ovvero una rotazione (*Wendung*) nella posizione del soggetto, oltre che nella sua condizione psicologica. Il che ci conferma nell'ipotesi di una stretta correlazione tra spazio e figura, categoria sotto la quale Malte medesimo va ricompreso. Spazio concavo e spazio convesso si controbilanciano secondo una legge di compensazione e complementarità, un po' come nell'architettura barocca. Quello che cambia è lo *Standort* di colui che percepisce: il fatto che sia accolto entro questo spazio, o che lo guardi invece dall'esterno. La curvatura che in quest'ultimo caso lo spazio assume, escludendolo, riproduce la medesima curvatura del bulbo oculare.

¹³ GW IV, p. 305: «[...] dies war die starke, alles verstellende antikische Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschloß».

sciato in cui il trascorrere del tempo diventa manifesto, con l'aggiunta di un elemento figurativo di grande portata simbolica, la conchiglia, allusione alla dimensione orfica e sonora.

Si assiste nel romanzo a un continuo slittamento del dentro nel fuori, quasi a un loro scambiarsi i ruoli o a un ribaltarsi l'uno nell'altro, così che spazio interno e spazio esterno risultano stretti in una relazione simbolica di intercambiabilità. Ma vi è altresì uno scambio di ruoli tra la materia che deve ricevere l'impronta, e il calco che deve stamparvi la traccia. Per cui lo stesso soggetto diventa l'impronta destinata alla metamorfosi¹⁴. Impronta e Io si rincorrono incessantemente, senza che il soggetto possa mai rientrare nel proprio calco. Tale incongruenza può estendersi al romanzo nel suo complesso: quest'ultimo, non diversamente dalla pratica del calco in scultura, è a un tempo anacronistico e anticipatore¹⁵.

L'anacronismo del *Malte* riguarda non da ultimo la rappresentazione di Parigi. Episodi quali la morte nella *crémèrie*, o l'incontro con l'epilettico sul Boulevard St. Michel o col cieco del Jardin de Luxembourg sono letteralmente improntati a certi *Tableaux parisiens* di Baudelaire¹⁶, solo che la distanza storica ormai intercorsa li rende lividi e museali. La ripresa del

¹⁴ *Ivi*, p. 146: «Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird».

¹⁵ L'anacronismo del *Malte*, e ciò che nel contempo lo rende affine alla pratica dell'impronta o del calco, sta nel suo esibito collocarsi *a monte*, in una posizione anteriore rispetto all'opera d'arte. In un certo senso il *Malte* è una ricognizione dei presupposti della creazione artistica in senso lato. Di qui il continuo insistere, soprattutto nelle pagine iniziali, sull'imparare a vedere. D'altra parte il romanzo, con la pretesa altrettanto esibita di azzeramento della soggettività, aspira a farsi da solo, e quindi a collocarsi non solo a monte, ma anche dopo, in un futuro indefinito – desiderato e temuto – che sopravvanti la pratica artistica di tipo tradizionale. In questa natura ancipite *fine* e *principio* risultano intrecciati. Anche il calco costituisce una pratica antichissima, anteriore addirittura alla nascita della scultura. D'altra parte artisti come Donatello riuscirono a trarne effetti sconcertanti, anticipatori del *ready made*. Ciò che a lungo ha reso il calco sospetto agli occhi degli storici dell'arte, è la mancanza di mediazione e di stile, ovvero ciò che Didi-Huberman chiama giustamente «l'aspetto sgradevolmente *ready made* dell'oggetto» (DIDI-HUBERMAN 2009, p. 95). Il fatto insomma che quest'oggetto non sia scultura, secondo i criteri dell'Umanesimo idealizzante, ma proceda per rilievo diretto *dalla materia alla materia*. Ma in fondo era questo il procedimento che Rilke aveva attribuito a Rodin, che intrattenne anch'egli un rapporto conflittuale con la pratica del calco.

¹⁶ WARNING 2002, p. 261, parla della «phantasmatische Identifikation» di Malte con le figure dei reietti parigini. Ora il fantasmatico attiene anche al calco, soprattutto per l'assenza che vi si manifesta.

modello baudelairiano getta, forse involontariamente, una luce ambigua su quell'imperativo dell'*art pour l'art* che – tanto in Baudelaire che in Flaubert – aveva pur sempre innalzato il regno dell'arte al di sopra dell'inferno della ripetizione. Nel momento stesso in cui crede di ricalcarlo fedelmente, Rilke rende in realtà manifesta l'impossibilità, per l'artista novecentesco, di innalzarsi con un colpo d'ala al di sopra della vischiosità amorfa della vita. La cui sostanza sovraindividuale rivela una persistenza che travalica i confini tra individui e generazioni. *Das Leben* è una sostanza densa, che filtra dagli interstizi, colma di sé ogni spazio libero, cristallizzandosi e di nuovo liquefacendosi, ma risultando comunque più forte di qualsiasi tentativo di conferirle forma. Questa dimensione ribelle e incostante non sfugge solo al raggelamento della forma morta e museale; caratterizza anche la superiorità della vita stessa rispetto al destino (*Schicksal*), inteso come definitiva occlusione dell'Aperto, cristallizzazione dell'esistenza entro le consuetudini precostituite della cerchia familiare, e della stirpe in senso lato.

L'antitesi tra vita e destino riproduce su un piano più universale quello che oppone *das Große* dell'infanzia all'angustia del mondo adulto. Ciò viene detto con chiarezza nella sequenza cinquantanovesima del venditore cieco di giornali¹⁷. Nel cieco nulla più si aggiunge alla sua anima «als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte»¹⁸. Proprio in mancanza della facoltà visiva che avrebbe proiettato la sua attenzione all'esterno, tutto appare in lui introiettato, e l'amorfo non è più attribuito alla materia organica che scorre all'esterno, ma rimbalza per così dire nella medesima percezione tattile della mano. L'atto di premersi contro l'inferriata era già stato anticipato dal nome del giornale, *La presse*, che allude su un piano allegorico all'incalzare del tempo: la percezione della corsa rovinosa del tempo si ritraduce nel gesto plastico della pressione. Il cieco è il calco positivo premuto contro le linee di frattura e appiattito contro di esse¹⁹. Nella figura tutto appare residuale, sul punto di sparire, eppure il venditore cieco incarna quel medesimo eccesso di cui, agli occhi di Malte, è depositaria l'infanzia. Al pari di questa, infatti, il cieco deve essere

¹⁷ GW IV, p. 283: «[...] weil das Leben größer ist als das Schicksal».

¹⁸ *Ivi*, p. 286.

¹⁹ *Ivi*, p. 284: «Er kehrt dem Gitter den Rücken, und seine Hand streift den Steinrand, auf dem die Stäbe aufstehen. Er macht sich so flach, daß täglich viele vorübergehen, die ihn nie gesehen haben».

*geleistet*²⁰. La *Leistung* che impone l'infanzia è però rovesciata, in quanto rivolta non all'interno, ma all'esterno. Nel cieco Malte vede realizzato l' ammonimento a tenersi al riparo dalla luce su cui ci siamo poc'anzi soffermati. Solo che nemmeno l'introiezione della vista e della percezione in genere lo preservano dalla scissione e dall'ombra: egli è infatti l'ombra di una lancetta. Ove la stessa silenziosa lentezza dell'incedere fa di lui una moderna personificazione del tempo, nei cui interstizi si collocano le vite degli uomini²¹.

L'interiorità di Malte si configura come una *Tiefe* cedevole e soggetta a continui smottamenti. In questo spazio interno, protetto e inaccessibile, vanno a depositarsi i «Vorräthe seines Gemüts», ovvero i materiali della memoria, senza che egli possa peraltro richiamarli a suo piacimento. La ricerca di somiglianze nei volti dei consanguinei corrisponde alla ricerca di analogie tra i luoghi. Per via dell'impossibilità per il soggetto di guardare 'dietro il proprio angolo', il volto del protagonista resta accuratamente tagliato fuori dalla visione. L'angoscia di essere visto preannuncia il non voler essere amato della parabola conclusiva. Ma è altresì, sul piano poetologico, la preoccupazione di tenere il flusso della scrittura al riparo dalla luce, ovvero di proteggerla dall'intervento censorio della coscienza. La struttura discontinua e frantumata (più che dissolta) del *Malte*, può essere spiegata anche a partire dal controbilanciarsi delle due istanze contrapposte del fluire e del rendere visibile.

L'aspetto del protagonista costituisce la 'zona cieca', il punto morto in cui lo sguardo non può spingersi, ma a partire dal quale deve rovesciarsi e tornare indietro. Il sottrarsi alla visione corrisponde alla natura straniata del rapporto con la memoria. Tanto l'impossibilità di vedersi, quanto quella di disporre liberamente dei contenuti mnestici si traducono nella sproporzione tra *das Große* dell'infanzia, e l'esiguità dello *Innenraum* chiamato ad accoglierlo. Ovvero: il calco che, rovesciandosi, dovrà rendere possibile la plastica messa in presenza dei contenuti mnestici trasformati, si rivela poi insufficiente ad accoglierli. Per questo è destinato a distruggersi, sotto l'urto di un contenuto amorfo che continua a crescere:

²⁰ *Ibidem*: «Denn ich mußte ihn machen, wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr sind, keine Bestandteile; der ganz und gar innen zu leisten ist».

²¹ *Ivi*, p. 284: «Und die Welt ist so eingerichtet, daß es Menschen giebt, die ihr ganzes Leben lang in der Pause vorbeikommen, wenn er, lautloser als alles was sich bewegt, weiter rückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit».

Und in dir ist beinah kein Raum; und fast stillt es dich, daß in dieser Engheit in dir unmöglich sehr Großes sich aufhalten kann. (*Ivi*, p. 166)

Questa presa di coscienza culmina nell'immagine di grande impatto in cui l'io trabocca al di fuori di sé, come un insetto che sia stato calpestato, e in cui solo la corazza del dorso offra ancora un po' di insensata resistenza²².

L'angoscia di Malte nasce pertanto dalla percezione di un sovrappiù temporale; tale eccesso si traduce a sua volta nel sovradimensionamento di oggetti che eccedono i confini prestabiliti: *das Große*, che nell'infanzia – esattamente come la morte – veniva semplicemente accettato quale parte integrante dell'esistenza²³, suscita orrore come una minaccia indistinta. La celebre sequenza ventunesima, che allinea anaforicamente una serie di sintagmi incentrati sul motivo della *Angst*, si apre anch'essa, proprio come il romanzo, menzionando qualcosa di anteriore («Und jetzt auch noch diese Krankheit...») e chiudendosi sul tema dell'infanzia da recuperare²⁴. La febbre di Malte ha un chiaro carattere regressivo. Lo rispinge infatti verso una condizione indifesa ed esposta ed è, come le febbri infantili, una febbre di crescita. Solo che ciò che nel Malte adulto si sta ancora accrescendo, è qualcosa di mostruoso e di incontenibile, oscillante tra *Eigenes* e *Fremdes*, e in cui si rispecchia la stessa mancanza di volto del protagonista. Ed ecco l'angoscia materializzarsi nella visione allucinata di cose quotidiane e insignificanti, come un bottone o un filo di lana che potrebbe diventare tagliente come un ago, o di una briciola di pane che potrebbe diventare di vetro e frantumarsi. L'angoscia anticipa qui il motivo della caduta da altezze incommensurabili, legandosi alla frantumazione, alla possibilità di ferirsi a spigoli e confini acuminati e mortali. L'insistenza con cui ricorre il motivo del confine, del margine, ma anche della caduta, rinvia sia alla necessità di superare la sbarra tra soggetto e oggetto, che all'insufficienza della funzione simbolica del linguaggio. Il motivo della frantumazione proietta sullo stesso tranquillo mondo dei *Dinge*, la percezione dolorosamente fisica del limite,

²² *Ivi*, p. 166: «Wie ein Käfer, auf den man tritt, so quillst du aus dir hinaus, und dein bißchen obere Härte und Anpassung ist ohne Sinn».

²³ *Ivi*, p. 154: «Das, was mir das erste, tiefe Entsetzen eingejagt hatte, wenn ich als Kind im Fieber lag: das Große».

²⁴ *Ivi*, p. 156: «Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden».

del margine oltre il quale l'Io cessa. Tale senso dello *Aufhören* si esprime tramite i due elementi correlati delle mani, congiunte a formare una conca ovvero una forma cava, un negativo, e il proprio volto:

Nun hast du dich zusammengenommen in dich, siehst dich vor dir aufhören in deinen Händen, ziehst von Zeit zu Zeit mit einer ungenauen Bewegung dein Gesicht nach. (*Ivi*, p. 166)

Le mani in cui l'Io vede dinanzi a sé 'terminare' (*aufhören*) il volto, corrispondono allo spazio reso cavo dalla luce.

La paura della fine si tramuta in attesa e speranza di un nuovo principio, a partire dal quale la mano di Malte scriverà parole che lui stesso ancora ignora. È difficile non vedere in questo intervallo sospeso tra angoscia e speranza, il riflesso della condizione esistenziale dell'autore Rilke, che si sentiva proteso con Malte sulla soglia di nuove possibilità espressive. Ma come Malte attende il nuovo inizio, ovvero il tempo della nuova interpretazione, i suoi ricordi, i ricordi dell'infanzia greve e terribile, attendono l'attimo della rammemorazione. I ricordi di Malte lo hanno sopravanzato, ovvero il passato è già in attesa in quei precisi punti dello spazio, a partire dai quali tutto si ribalta per ricominciare²⁵. Ciò che rende l'infanzia incommensurabile e, in definitiva, non superabile, è il suo carico di speranze non esaudite, di promesse rimaste inadempite e di mondi immaginari che non hanno trovato corrispettivo nella realtà. Per questo Malte, che aveva creduto di poterla lasciare alle spalle, si trova in realtà sopravanzato da questa: l'infanzia è in anticipo sul presente, e attende il momento del capovolgimento, così come il risveglio costituisce l'elemento teleologico del sogno: l'attimo in cui Malte avverte su di sé lo sguardo del mondo circostante, coincide con il momento della memoria involontaria. Al motivo dell'infanzia in anticipo sul presente, fa da contraltare l'immagine del cuore rimasto indietro, e che da dietro incalza l'Io: «und du stehst fast schon außer dir und kannst nicht mehr zurück»²⁶.

²⁵ *Ivi*, p. 276: «Ich verließ mich darauf, daß man es merken würde, wenn das Leben gewissermaßen umschlug und nur noch nach außen kam, so wie früher von innen. Ich bildete mir ein, es würde dann deutlich und eindeutig sein [...] aber immerhin sichtbar. Das eigentümlich Unbegrenzte der Kindheit, das Unverhältnismäßige, das Nie-recht-Absehbare, das würde dann überstanden sein».

²⁶ *Ivi*, p. 166.

Il calco e la cera

Quest'ultima immagine, non diversamente dal cuore che 'spenzola fuori' della sequenza diciottesima, ha in sé quella strana commistione di anacronismo e surrealismo che si manifesta con evidenza ancor maggiore nella parte delle storie del libro verde. Il libro medesimo è un contenitore di altre storie. Ma è anche un calco, perché vi si sono impresse le tracce di lettori precedenti. Ancora, non diversamente di finestre, specchi e ritratti, il libro verde costituisce uno spazio accessorio e quasi supplementare, contenuto nella dimensione quotidiana, ed è nel contempo il punto attraverso il quale si accede, anzi letteralmente si cade, in una dimensione altra, che sfugge alle false suddivisioni della *gedentete Welt*. E infatti Malte *finisce* all'improvviso nella lettura²⁷, così come fatalmente si inciampa in un'impercettibile asperità del terreno. E quando vi finisce non sa ancora leggere. Ma proprio il suo non saper leggere preserva il libro nella sua integrità, lo mantiene *unversehrt* e *heilig*. Là dove già l'atto della lettura, nel suo procedere secondo l'ordine sintagmatico, ne spezzerebbe l'unità.

Nel contesto del libro verde il motivo della cessazione allude allo smettere di leggere da parte del lettore precedente cui, come un nuovo inizio, si aggiunge la lettura di Malte. Quindi il libro verde è un calco che si ribalta all'esterno, dilatandosi a dismisura fino a simboleggiare l'Aperto. Dentro quest'Aperto sono inserite le figure, ovvero i calchi positivi *eingebettet* entro una materia plastica. A questa doppia funzione del libro allude il passo della storia di Carlo VI, in cui il re è rappresentato come la 'figura placata' che appare incorniciata dalla finestra del Louvre²⁸.

Ma il motivo della cessazione va posto, ancora una volta, in contrasto con lo *Unaufhörliches* che attiene all'infanzia: questa in realtà non è mai terminata, perché costituiva il calco di tutta la vita futura; quanto è venuto dopo la «precoce oscurità con cui tutto ebbe inizio» è *Schicksal*²⁹, ma il

²⁷ *Ivi*, p. 277: «Ich führe diese Erscheinungen an, weil ich sie ziemlich auffällig an mir erfuhr, damals in jenen Ferien auf Ulsgaard, als ich so plötzlich ins Lesen geriet. Da zeigte es sich gleich, daß ich es nicht konnte».

²⁸ *Ivi*, p. 293: «[...] er hätte kein vollkommeneres Vorbild finden können als des Königs gestillte Figur, wie sie in einem per hohen Fenster des Louvre stand unter dem Sturz ihrer Schultern».

²⁹ Per l'opposizione tra *Schicksal* e *Kindheit* si veda il frammento della *Kindheitslegie* del 1920 (*SW* II, 130-132), che inizia con i versi: «Laß dir, daß Kindheit war, diese namen-

contenuto di questa dimensione cronologicamente secondaria era già presente nella fase iniziale: l'infanzia è dunque un passato gravido di futuro, il cui contenuto si rivela solo a posteriori, come *Einfall* della coscienza ride-sta. Così le immagini che in un certo momento erano parse fuori moda, rivelano la loro portata solo dalla prospettiva del presente³⁰. Di nuovo si ha un rovesciamento della fodera del tempo.

Il moto di progressiva approssimazione a un centro sfuggente e invisibile determina l'inserimento dei personaggi storici di Carlo il Temerario e Carlo il Folle, nonché del falso Demetrio (Grisa Otrepev). Questi episodi, lungi dal rappresentare aneddoti inessenziali, si inseriscono nel criterio di composizione di superficie di tipo lineare: il racconto crea l'illusione di quadri dispiegati simultaneamente lungo più direttrici dello *Zeit-Raum*³¹. Costituiscono inoltre quella 'vita non vissuta', che si sostituisce ai ricordi *personali* di Malte, ai contenuti della *mémoire volontarie*, che la disponibilità alla *Wiederholung* ha logorato e reso inservibili³².

La pazienza della lettura si trasferisce alla figura storica di Carlo VI. Questa che non sorge però in prima istanza dall'atto della lettura medesima. Il re, prima ancora di essere suscitato e per così dire 'messo in presenza' dal lettore, vive inserito nel libro verde come una statua dentro la sua nicchia. In questo assomiglia ai solitari, a coloro che, a differenza dei *Voreiligen*, non hanno fretta di cominciare ad ogni costo il lungo lavoro alla costruzione di Dio. Le caverne e le grotte, come pure i vuoti ostelli dei solitari, sono già anticipazione dell'Hotel de Dieu, in cui il re assiste alla rappresentazione dei Misteri.

L'elemento ulteriore che accomuna Carlo VI tanto agli eremiti che all'in-

lose / Treue der Himmlischen, nicht widerrufen vom Schicksal [...]». Secondo l'ottimo commento di Guardini all'incipit *Schicksal* significa «das Zweite, weniger Bedeutsame: das, was sich nach dem Anfang ereignet, den Zusammenhang der Lebensgeschehnisse.» (GUARDINI 1960, p. 187).

³⁰ GW IV, p. 264: «Es gab Zeiten, da ich diese Bilder für veraltet hielt».

³¹ *Ivi*, p. 250: «Ich habe unzählige Nachbarn gehabt; obere und untere, rechte und linke, manchmal alle vier Arten zugleich. Ich könnte einfach die Geschichte meiner Nachbarn schreiben; das wäre ein Lebenswerk [...] Ich habe unberechenbare Nachbarn gehabt und sehr regelmäßige. Ich habe gegessen und das Gesetz der ersten herauszufinden versucht; denn es war klar, daß auch sie eines hatten».

³² Analogamente in Benjamin: «Die ständige Bereitschaft der willentlichen, diskursiven Erinnerung, die von der Reproduktionstechnik begünstigt wird, beschneidet den Spielraum der Phantasie» (*Über einige Motive bei Baudelaire*, in BENJAMIN 1974, I, 2, p. 645).

fanzia, è il suo sottrarsi al destino. Ove per *Schicksal* bisogna intendere, come abbiamo visto, l'elemento che fissa per sempre l'identità.

In questo senso il destino trova il suo simbolo più pregnante nella cera rappresasi e non più plasmabile. La dimensione di originaria apertura dell'infanzia si mantiene invece in Carlo VI nella stessa plasticità del corpo, soggetto a manipolazioni e metamorfosi, ma soprattutto nel tondo sguardo animale, che conserva, come un contenitore, il ricordo della visione miracolosa ed è in grado di proiettarla all'esterno³³.

La beatitudine di Carlo VI si costituisce come risultato della pazienza, che lo rende strumento ideale di un'istanza superiore, identificabile con la *unangewandte Kraft*³⁴ di cui Rilke già aveva parlato nei *Marginalien zu Nietzsche*: «dieser Stille, dieser Geduldige, der nur da war, um es zuzulassen, daß Gott über ihn weg handelte in seiner späten Ungeduld»³⁵. La pazienza fa del re, nelle intermittenze della sua follia, la 'figura placata' il cui sguardo è il calco che ha trattenuto la visione miracolosa del cervo dal collare d'oro. Il segreto della visibilità³⁶ del re consiste nella capacità di lasciar sussistere l'Aperto. La sua *Stille* è però anche *Stillung*, e si riattacca direttamente alla condizione esposta e indifesa che accomuna infanzia e follia. Quest'ultima è letteralmente una regressione che fa sprofondare il re all'interno di sé, fino a farlo sparire nelle caverne più oscure dell'essere, da cui il suo sguardo risale nei momenti di lucidità³⁷. La sola in grado di ammansire il folle, era stata la *parva regina*, giovane e chiara; ma dopo la morte di

³³ Il motivo della caccia e l'antitesi rispetto al mondo degli *Erwachsenen* istituisce un ulteriore collegamento tra Carlo VI e il solitario di cui si parla nella sequenza cinquantatreesima: «Die Kinder verbanden sich wider ihn, da er zart und ein Kind war, und mit jedem Wachsen wuchs er gegen die Erwachsenen an. Sie spürten ihn auf in seinem Versteck wie ein jagdbares Tier, und seine lange Jugend war ohne Schonzeit» (GW IV, p. 265).

³⁴ SW VI, p. 1163.

³⁵ GW IV, p. 291.

³⁶ *Ivi*, p. 293: «Das Geheimnis seiner Sichtbarkeit verbreitete sich über seine sanfte Gestalt; er rührte sich nicht, aus Scheu, zu vergehen, das dünne Lächeln auf seinem breiten, einfachen Gesicht nahm eine natürliche Dauer an wie bei steinernen Heiligen und bemühte ihn nicht».

³⁷ *Ivi*, p. 291: «So drang niemand mehr durch dieses Geistes Verwilderung, niemand half ihm aus den Schluchten seiner Seele; niemand begriff es, wenn er selbst plötzlich heraustrat mit dem runden Blick eines Tiers, das auf die Weide geht».

lei nessuno aveva osato «eine Beischläferin an dieses Aas anzubetten»³⁸. Al di là dell'immediato significato, il brano contiene una serie di autocitazioni, di rinvii a passi precedenti, improntati a loro volta a testi altrui. Pensiamo prima di tutto a *Une Charogne* di Baudelaire, il cui titolo tedesco è appunto *Das Aas*. Ma poi al motivo del coricarsi accanto al lebbroso, letteralmente un premere la propria carne contro di lui, come nell'episodio del *Saint-Julien l'Hospitalier* di Flaubert. Il motivo della pressione percorre tutta la rievocazione del personaggio storico: Carlo è costantemente sospinto da una calca anonima al confine della scena come al confine della propria identità. L'episodio termina infatti con gli sconosciuti che lo sospingono fuori dalla scena dei Misteri.

La rappresentazione dei Misteri medievali costituisce il cuore della vicenda di Carlo VI, proprio per la centralità che vi assume il tema dello sguardo e della visione; in questi misteri ciclici, distribuiti su più giornate, venivano ripercorse le tappe salienti della storia umana oltre che dei Vangeli, così che il tempo della rappresentazione finiva per dilatarsi a dismisura. In questo tempo fittizio che dilaga, sopravanzando la durata del presente che dovrebbe contenerlo, possiamo vedere un'analogia con l'incommensurabilità dell'infanzia³⁹.

All'apertura, quasi mistica assenza di qualità del re, si contrappone il papa Giovanni XXII, che si trascina dietro i simulacri di cera, nel terrore che essi possano essere fusi, annientando così la sua stessa vita. Come più tardi nel saggio sulle bambole di Lotte Pritzel (1914), il motivo della cera emerge in tutta la sua ambiguità: materia duttile che si lascia plasmare, ma al tempo stesso sostanza che chiude indebitamente, di cui si materiano i mille simulacri, i sempre nuovi «vergleichende Bilder» che gli uomini gettano nel tentativo di intrappolare la forza inafferrabile di Dio⁴⁰.

³⁸ *Ivi*, p. 290. Si tratta di uno dei pochissimi passi in cui Rilke scientemente si scosta dalle fonti utilizzate, che danno tutte la morte della regina per posteriore. L'infedeltà potrebbe spiegarsi con la volontà di stabilire un più saldo rapporto con i ricordi d'infanzia di Malte.

³⁹ GUARDINI 1960, p. 187: «Die Kindheit ist noch ungemindert da, und die Zukunft war schon immer. Im Innersten ist reine Gegenwart».

⁴⁰ *SW VI*, p. 1163: «Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft, (d. h. Gott selbst) zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg».

Nella scena notturna collocata all'inizio dell'episodio, lo stesso re appare come un'enorme bambola di cera, quasi una sineddoche rovesciata del proprio corpo, ridotto a grande reliquia cava, nella quale egli ha affondato l'amuleto di ferro. Tutte le azioni della sequenza appaiono orientate verso il basso, nel chiaro intento di delineare un'isotopia della decadenza e del disfacimento. Tuttavia, proprio in questo quadro di umana desolazione, dal corpo macerato del re si sprigiona una luce spirituale. L'amuleto sprofonda alla fine nel corpo del re, e viene paragonato a una reliquia miracolosa «in der Mulde eines Reliquärs»⁴¹. La scena è resa ancor più enigmatica dall'oscurità in cui si svolge, e dal silenzio con cui gli 'inservienti' (*Handlanger*) spogliano il re degli stracci incollati alla sua persona, quasi strappandogli di dosso, uno strato dopo l'altro, il suo stesso corpo. In questa scena il re diviene lui stesso protagonista di un Mistero, in bilico tra il sacro e il profano, che è poi il mistero del significato. Tutta la vita del re si svolge come l'implicita confutazione di un senso e di un destino che gli sono stati imposti. Al destino il re oppone l'arma della sua follia, cui all'inizio dell'episodio allude la metafora della campana di vetro⁴². Il re avverte, come il Figliol prodigo della parabola finale, la vergogna di avere un volto, sente la pelle del proprio volto tesa come un limite insormontabile, come un'odiosa linea di confine che impedisce al suo cuore di espandersi, e divenire cuore del mondo noto. Il *deutlicher Kontur* del proprio volto viene 'sentito' dal re, non visto in uno specchio⁴³. La tentazione cui Carlo cede e che lo attrae irresistibilmente verso la rappresentazione dei Misteri, è quella di ritrovare in essi la propria immagine.

«*Fare una superficie*»

La visione è sempre riconoscimento, sovrapposizione al volto attuale di un volto trascorso e passato. Il *medium* di questo riconoscimento è lo specchio o ancora la maschera, il volto cavo che aderisce strettamente al viso di Malte bambino, e che riaffiora moltiplicato mille volte nella spec-

⁴¹ GW IV, p. 290.

⁴² *Ivi*, p. 290: «Ist nicht dieser der Einzige, der sich erhielt unter seinem Wahnsinn wie Wachsblumen unter einem Glassturz?».

⁴³ *Ivi*, p. 295: «Die Haut spannte ihn um die Stirn und im Nacken, als empfände er auf einmal seinen zu deutlichen Kontur».

chiera suddivisa in riquadri. Il subitaneo rendersi autonomo del riflesso e della maschera si manifesta nel rifiuto dello specchio di replicare i gesti, e culmina addirittura nello scambio tra Io e il simulacro⁴⁴. In questo specchio torbido, da cui lentamente e quasi controvoglia affiora l'immagine, si può vedere l'inerzia di una materia che in un primo momento rifiuta di riprodurre la forma che le viene dettata. Il procedimento inverso si può invece osservare nella sequenza dello *Helmzerbrechen*, in cui il cadavere del padre giace in alta uniforme come un manichino, le cui mani «sahen nachgeahmt und sinnlos aus»⁴⁵. Comune ai due episodi, pur lontani nel tempo, è il senso di estraneità e di artificio. La prima è sottolineata anche da alcune evidenze lessicali legate ai luoghi. In entrambi i casi si tratta di *Gast-* o *Fremdenzimmer*; l'atmosfera opprimente risulta nella mascherata infantile dall'ingombro di relitti di epoche passate, gli abiti fuori moda, il busto dell'ammiraglio, il *bric-à-brac* sparso ovunque. Nel caso della stanza d'affitto in cui è composta la salma, invece, un'identica oppressione nasce dal motivo opposto, dalla modernità asettica e impersonale, mentre l'ingombro è dato dai fiori, che sono lì per mascherare ciò che non viene detto. Nella scena della perforazione del cuore il motivo della profondità appare come un toccare il fondo, il limite estremo della *physis*. Anche in questa scena di grande crudezza il motivo acustico, il doppio battito del cuore, si sovrappone alla visione. La prospettiva della sequenza è identica a quella dell'agonia del nonno Brigge⁴⁶; punto di fuga delle immagini è in entrambi i casi il cadavere, qui visto di scorcio a partire dall'ampio petto. Solo apparentemente il soggetto della visione è Malte; in realtà, a partire dall'attimo della perforazione del cuore, è l'occhio della ferita a riguardarlo. Il capovolgimento prospettico, non diverso da quello dell'episodio di Orange, spiega il motivo della strana similitudine:

Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. (GW IV, p. 166)

⁴⁴ *Ivi*, p. 191: «Wenn da etwas aus dem Trüben heraus sich näherte, langsamer als man selbst, denn der Spiegel glaubte es gleichsam nicht und wollte, schläfrig wie er war, nicht gleich nachsprechen, was man ihm vorsagte».

⁴⁵ *Ivi*, p. 238.

⁴⁶ *Ivi*, p. 240: «Kaum war die breite, hohe Brust bloßgelegt, so hatte der eilige kleine Mann schon die Stelle heraus, um die es sich handelte».

Ciò che rende possibile lo sfondamento prospettico, e la creazione di una profondità che supera le barriere temporali, è il fatto che lo spettatore cieco di questo quadro sia appunto il padre morto⁴⁷. Non diversamente il nastro verde del cappello del venditore di giornali, anch'esso non rivolto ad alcuno in particolare, diventa la prova dell'esistenza di Dio. Lo «Es ist anzunehmen» che segue, ribalta poi su Malte il venir meno della visione. Il toccare il fondo con lo strumento chirurgico, allude simbolicamente alla volontà di finire. Volontà a sua volta paradossale, poiché espressa dal padre defunto, e dunque volontà che va oltre il limite della morte, niente affatto definitivo. Nel medesimo episodio si possono rilevare segnali che alludono a un ciclico ricominciare, ovvero denunciano tutta la velleità del tentativo del padre di porre fine alla stirpe⁴⁸. L'albergo reca il nome singolare di Fenice, e già questo potrebbe costituire un ironico ammiccamento alla *See-lenwanderung*. Quel singolo cuore appare a Malte già in procinto di ricominciare da capo.

Al fondo della scena della perforazione corrisponde il muro della casa divelta, dinanzi al quale Malte non ha avuto bisogno di sostare, e che racchiude le tracce mnestiche *imprese* sul fondo dell'Io. Anche in questa celebre sequenza del muro messo a nudo, il primo delle case superstiti e l'ultimo di quelle demolite sembrano confondersi. Qui Rilke si appropria del grande tema di Baudelaire, già testimone degli stravolgimenti della topografia parigina, per alludere ai sommovimenti interiori. Ecco allora che il registro del ripugnante adottato per descrivere le movenze quasi animali delle condutture, lo sbiadire dei colori in preda a una sorta di decomposizione organica, risulta funzionale a un'altra *pourriture*, alla metamorfosi operata dal tempo sui contenuti depositatisi dall'infanzia.

Il problema artistico che si poneva a Rilke viene messo in luce dalla citazione di una delle liriche più celebri di Baudelaire, di cui si parla lungamente anche nell'epistolario, *Une Charogne*. La strofa incriminata pone a contrasto la marcescenza della materia, con l'eternità della forma. E appunto in ciò consiste una delle funzioni primarie del calco, ancora anteriore alla nascita della scultura vera e propria: nel preservare qualcosa della somiglianza con il vivo. Ma vi è un altro motivo, forse più profondo, che può spiegare la presenza sotterranea, ma non irrilevante, di tale problema-

⁴⁷ *Ivi*, p. 241: «Und nun blieb die Wunde ruhig, wie ein geschlossenes Auge».

⁴⁸ *Ibidem*: «Nun war das Herz durchbohrt, unser Herz, das Herz unsers Geschlechts».

tica nel *Malte*: la pratica del calco presuppone la continuità di una massa materica, sia questa gesso, bronzo fuso o cera, che deve appunto improntarsi. La continuità ci riconduce alla problematica gnoseologica di un Io, che è in realtà immerso, e come latente, nella massa fluida e incandescente della folla metropolitana. Folla che costituisce in un certo senso la materia plastica di cui la stessa soggettività è parte indistinguibile, e dalla quale essa si estrae con l'atto di ritagliarsi, o di prendere il calco di se medesima. I due momenti, quello dell'immersione nella folla indistinta, e l'altro, opposto e complementare, del trarsene fuori costituiscono, benché dislocati nella narrazione, fasi consecutive di una medesima sequenza. Solo che la successione temporale si traduce in una contiguità spaziale: il calco e il modello sono adiacenti. Questa particolare relazione di ordine spaziale è alla base di alcune tra le scene più sinistre e affascinanti del *Malte*, come ad esempio la breve sequenza della donna cui rimane tra le mani la forma cava del volto. Per un brevissimo attimo volto e calco si trovano adiacenti, si aggiungono l'uno all'altro. Che una tale vicinanza, spinta fino al contatto vero e proprio, minacci la linea di separazione senza la quale l'immagine – ovvero la *Sichtbarkeit* – non può sussistere, lo dimostrano a sufficienza tutti i passi, non soltanto nel *Malte*, in cui la fragile identità dell'Io rischia di soccombere al cospetto del femminile⁴⁹.

La fase dell'immersione è esemplificata dalla scena all'aperto che prepara la morte nella *crémèrie*. Si tratta di una scena tumultuosa, ancor più accentuata dal carattere carnevalesco, che giustifica la somiglianza dei volti a maschere. Dalle bocche fuoriesce come da «offenen Stellen» un liquido simile a pus. Nella folla l'individualità non esiste, il pronome plurale *sie*, posto a una certa distanza dal soggetto («die Leute») contribuisce a creare l'impressione di una massa anonima che si stringe insieme, e che ostacola

⁴⁹ SW VI, pp. 1070-1071. Anche la bambola rivela all'improvviso al bambino, come l'immagine nello specchio che si rifiuta di replicare i gesti, la propria estraneità: «Aber wir begriffen bald, daß wir sie weder zu einem Ding noch zu einem Menschen machen konnten, und in solchen Momenten wurde sie uns zu einem Unbekannten, und alles Vertrauliche, womit wir sie erfüllt und überschüttet hatten, wurde uns unbekannt in ihr». E dinanzi alla bambola ritrovata, dalla quale esce una stirpe di tarme che ne hanno divorato la *Puppenseele*: «Sieht man es, man möchte sagen, daß es kleine Seufzer sind, so dünn, daß für sie unser Ohr nicht mehr ausreichte, sie erscheinen, schwindend, an der schwankendsten Grenze unseres Gesichts». Ove *Gesicht* oscilla tra il significato di *Antlitz* e quello di *Sicht*.

il protagonista nel suo tentativo di avanzare. Il fazzoletto di una ragazza gli rimane impigliato, e questi è attirato, quasi trascinato dentro la folla fino a perdere per un attimo la propria individualità. Sparisce infatti come eclissato il centro prospettico della descrizione, e al suo posto rimane solo il moto ondivago, ascendente e discendente della calca, percorsa e come lacerata da graffi⁵⁰. Il rapporto di opposizione tra il movimento della folla e l'immobilità dell'Io si risolve in un nulla di fatto, perché alla fine dall'una e dall'altra parte delle vetrine l'Io scorge le medesime case. Egli si trova, come il *flaneur* di Benjamin, in un *passage*, un luogo intermedio tra il dentro e il fuori.

Così come non si dà una realtà anteriore all'atto gnoseologico che tenta, assimilandola, di ricomporla e di darle forma, analogamente calco e materia si definiscono solo nella relazione. Né la forma che scaturisce dal processo di impronta appare predeterminata o predeterminabile, essa è sempre aperta e problematica, poiché imprevedibile è il risultato dell'incontro tra calco e materia plastica. Almeno quanto la forma che assumono i ricordi, precipitando nell'interiorità da indicibili lontananze: «Ich habe ein Innern, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht»⁵¹. Alla luce dello studio su Rodin possiamo affermare che un particolare tipo di scultura procedente dal calco (sia positivo, forma in pieno che viene poi tolta, *abgenommen*, che negativo, in cui viene colata la materia fusa) viene a costituire uno dei modelli euristici essenziali per comprendere la complessa dialettica del *Malte*. È del resto noto che Rilke aveva definito questa sua faticosa opera proprio come *Mulde*⁵², nella quale si sarebbe riversata in seguito la più matura stagione poetica delle *Elegie* e, addirittura, dei *Sonetti*.

Nel saggio dedicato a Rodin e al *modelé*, Rilke insisteva sulla natura della superficie, e sull'autentico significato del «fare una superficie»⁵³. Tutti

⁵⁰ GW IV, p. 142: «Sie lachten immer mehr und drängten sich immer mehr und drängten sich immer enger zusammen, je ungeduldiger ich versuchte vorwärts zu kommen. Das Tuch eines Frauenzimmers hakte sich irgendwie an mir fest, ich zog sie hinter mir her [...] An den Ecken waren die Menschen festgekeilt, einer in den anderen geschoben, und es war keine Weiterbewegung in ihnen, nur ein leises, weiches Auf und Ab, als ob sie sich stehend paarten».

⁵¹ *Ivi*, p. 103.

⁵² Lettera a Hepner dell'8.11.1915, *Briefe*, p. 511.

⁵³ SW V, pp. 212-213: «Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht

gli scritti che Rilke ha dedicato ad artisti figurativi hanno valenza di poetica indiretta, tanto che gli artisti di cui si è occupato, da Cézanne ai pittori di Worpswede e innumerevoli altri, sono stati per Rilke altrettante *Identifikationsfiguren*. Rodin non fa eccezione, anzi lo scritto del 1907 assume addirittura carattere paradigmatico per il confronto creativo che Rilke istituirà anche in seguito con i suoi modelli.

Il *Malte* procede per progressiva individuazione di superfici, siano esse maschere, facciate di case prossime al crollo o svuotate dall'interno, come la dimora degli Schulin riaffiorante dalle memorie d'infanzia. Si tratta di superfici concave, ovvero di tracce lasciate da precedenti abitanti delle povere stanze in affitto. O ancora di gusci da cui la vita si è ritirata o di conchiglie da cui parla un'istanza mitica e sovraindividuale, come nell'incontro col teatro romano di Orange. Ma pur sempre di superfici che vivono nel rapporto dialettico con il vuoto che vi circola intorno o che insieme le supporta, e che ha la stessa valenza del motivo continuamente riaffiorante della *Stille*⁵⁴. E in questo senso non vi è affatto differenza tra i frammenti che si riferiscono alle esperienze traumatiche del presente parigino, e quelli non meno carichi di orrore, sebbene più epicamente distesi, del passato e dell'infanzia danese. Come per Rodin, il metodo è unico, consiste nel fare una superficie, nella completa indifferenza per il contenuto. La natura dialettica è d'altra parte consustanziale al romanzo, in cui ogni spinta risulta controbilanciata da un'altra contraria; per cui allo sforzo plasmanate della mano, si contrappone l'inerzia amorfa di una matericità refrattaria alla forma. Tale resistenza può provenire dal mondo esterno, e materializzarsi nella luce che squarcia volti e figure, come nella scena del carnevale della sequenza diciottesima⁵⁵, oppure emergere dai ricordi d'infanzia, come

alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? [...] Es giebt nur eine einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche».

⁵⁴ GW IV, p. 102: «Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille». Nel saggio del 1898 dedicato a Maeterlinck, *Der Wert des Monologs*, Rilke insisteva proprio sull'esigenza di far circolare sulla scena «ein wenig Raum», invece di voler riempirla tutta di parole e gesti (SW V, 68).

⁵⁵ GW IV, p. 142. I volti acquistano il sembiante allucinato di maschere sospese nel vuoto, ma piene della luce proveniente dalle vetrine, «und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen». Rilke usa il termine *Stellen*, appunto per indicare il punto esatto, il varco tra il dentro e il fuori. Lo stesso avviene nell'episodio dell'epilettico,

l'elemento sovrastante e inarticolato che è detto «das Große»⁵⁶. Ecco allora che un'altra delle accezioni della maschera/superficie viene ad essere quella di interfaccia o di membrana, sollecitata da pressioni provenienti sia dall'interiorità, rispetto alla quale l'io è straniato, che da quello che il soggetto percepisce come aggressione del mondo esterno⁵⁷.

Spazio, tempo, memoria: l'incontenibile infanzia

La modalità di percezione predominante nel *Malte* è quella visiva, ma non meno importante risulta essere quella tattile, ingiustamente trascurata dalla critica: il *Sehen lernen* iniziale, di cui a mio parere è stata data un'interpretazione troppo univocamente visiva, implica in realtà l'esperienza tattile almeno quanto quella dello sguardo. Per questo l'impronta si ricollega al *tasten*, al procedere a tentoni della donna incinta, in una delle prime immagini⁵⁸. L'incerto procedere lungo il muro anticipa la vita 'tenace' raccolta tra i resti della casa sventrata. Fin dalla prima pagina lo sguardo che Malte getta con indiscrezione sulla realtà parigina viene controbilanciato dall'azzeramento della visione, cui rinvia il particolare dello «starblindes Haus». Nella rappresentazione dello spazio, e dell'interscambio tra *Innenraum* e *Außenraum*, due elementi del corpo umano vengono costantemente isolati, la mano e il volto. Il *Gesicht*, sovente irrigidito in *Maske*, non

del quale «la volontà era interrotta in due punti» («der Wille war an zwei Stellen unterbrochen» *GW IV*, p. 162).

⁵⁶ *Ivi*, p. 154. Si tratta di una reminiscenza che emerge verso la fine della sequenza all'ospedale della Salpêtrière, e forse non è casuale che Charcot abbia condotto proprio qui i suoi studi sull'isteria. Secondo NURMI-SCHOMERS 2008, p. 201, il riaffiorare del motivo di «das Große» dai ricordi d'infanzia, sarebbe riconducibile alla dialettica unità / scissione sottesa al *Malte*.

⁵⁷ Di qui l'atteggiamento difensivo che caratterizza soprattutto le pagine dedicate alla metropoli parigina, come nell'episodio della morte nella *crémérie*. La sequenza culmina infatti con questa reazione da parte di Malte: «Und ich wehre mich noch. Ich wehre mich, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt» (*Ivi*, p. 145). L'immagine grottesca del cuore che 'ciondola fuori' ha qualcosa di surreale e di estremamente arcaico, e potrebbe ispirarsi alla pratica degli *ex voto*, che Rilke avrà certo ammirato alla Santissima Annunziata. La pratica degli *ex voto*, certo non diffusa solo a Firenze, si saldò però qui con l'istanza realistica comune al Quattrocento.

⁵⁸ *GW IV*, p. 101: «Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete».

è solo portatore di sguardo e di visione ma, al pari della mano, si rivela depositario di un'istanza tattile. Il volto si spinge contro il grande spazio aperto della metropoli, imprimendovi la propria traccia (*Abdruck*), mentre nel contempo viene modellato dallo spazio interno dell'Io, depositario di esperienze immani e inarticolate. Nella sequenza quindicesima, il nonno materno conte Brahe appare non a caso caratterizzato da questi due elementi scissi, il volto – che risulta nella sua rigidità quasi argentea di maschera – e la mano, le cui dita, «simili a un bianco artiglio», afferrano il braccio del padre al momento dell'apparizione dello spettro⁵⁹.

In questo episodio, ambientato nella sala di Urnekloster, Rilke cerca di rappresentare simultaneamente l'oscurità dell'oblio e le immagini riaffioranti, tenendole in un certo senso al riparo dall'intervento razionalizzante della *mémoire volontarie*:

So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beide Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut. (GW IV, p. 120)

Alla memoria viene pertanto ascritto il ruolo di collezionare⁶⁰ e conservare i frammenti di un'infanzia incoerente, disintegrata. Nel controbilanciarsi delle spinte di *Sammlung* e *Zerstückelung*, la memoria infantile anticipa l'esperienza del muro diroccato in cui Malte si imbatte molto tempo dopo a Parigi. Rilke dice espressamente «wie ich in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde», a sottolineare che la reminiscenza è qui frutto dell'attività di una mnese inconsapevole, rimasta preservata e intatta, che l'oblio ha protetto dalla razionalizzazione operata dalla memoria volontaria. Ed è proprio in virtù di tale corrispondenza tra memoria infantile ed epifanie parigine, che il passato si fa *Einfall* della coscienza ridesta. Ciò spiega perché, davanti al *calco* divelto, all'interno del quale ancora ristagna la 'vita tenace', vischiosa, quasi distillato della putrefazione di una materia organica, Malte può affermare di non aver affatto sostato, ma di aver im-

⁵⁹ *Ivi*, p. 129: «[...] aber der Großvater, dessen Finger wie eine weiße Krallen meines Vaters Arm umklammerten, lächelte sein maskenhaftes Lächeln».

⁶⁰ Si veda quello che dice Benjamin del grande collezionista, definito come colui che opera opponendosi alla dispersione.

mediatamente riconosciuto la casa, come qualcosa che già intimamente gli apparteneva, che in lui era «zu Hause», letteralmente a casa come lo è la «kindlich gearbeitete Erinnerung»:

Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt hatte. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir. (*Ivi*, p. 141)

Quello che avevamo inizialmente tratteggiato come dialettico controblanciarsi di visione e accecamento, si precisa in questo passaggio quale sostituzione della realtà oggettiva, da parte delle immagini che emergono repentinamente dalla memoria, e che sono d'un colpo fuori. Il gesto del rovesciamento, in virtù del quale, come scriveva Benjamin nei *Passages*, «das Interieur tritt nach außen»⁶¹, implica anche la scioccante successione di nascite, che sono vere e proprie *Verabschiedungen* dal proprio sé.

La rammemorazione attiva di Malte va posta in rapporto con la stesura delle memorie del conte, non a caso collocate molto dopo nella successione sintagmatica del romanzo. In tale collocazione *post festum* andrà vista una variante dello schema del procedimento rilkiano, tendente a trasporre il calco in posizione successiva: il modello anteriore, cui la costruzione più recente dovrebbe essere improntata, viene sempre posposto, in una peculiare inversione dell'ordine logico di *Urbild* e *Abbild*, che dà l'avvio all'inane sforzo di risalita, o di discesa. Tanto nelle memorie del nonno che in quelle del nipote, il chiaroscuro fa emergere la scena per frammenti isolati, i cui elementi sono, come il volto del conte, taglienti e dissolti («scharf» e «aufgelöst»). Non a caso il vecchio Brahe dice esplicitamente di dimenticare tutto ciò che ha attinenza con i dati di fatto, ma di ricordare esclusivamente l'infanzia. Risulterà poi, cosa di non poca importanza, che sta dettando le memorie di un altro e che il suo intento è quello di mostrare, di far vedere l'alchimista dal doppio nome, Saint-Germain e Marquis de Belmare. La corrispondenza di ordine chiaroscurale costituisce un indizio importantissimo tramite il quale Rilke allude a una ben più profonda affinità strutturale tra il passato delle memorie danesi e il presente della *grande ville*. Il tempo immobile di Urnekloster, in cui il futuro è già contenuto nel

⁶¹ BENJAMIN 1983, I, p. 512.

passato e vita e morte sono indistinguibili, anticipa il tempo parigino. Comune ad entrambi è il tratto della ciclica ripetizione dell'identico in cui, per dirla con Benjamin, si è ribaltato lo storicismo eclettico dell'Ottocento⁶². Solo che l'intervallo tra un ciclo e quello successivo per il Malte adulto si è infinitamente contratto, fino a ridursi alla sincope tra i due battiti consecutivi dell'orologio o del cuore. A questa inaudita accelerazione del tempo interno allude l'io narrante, constatando la profonda diversità intervenuta nella percezione della durata⁶³.

Il mal di mare sulla terraferma sperimentato da Malte bambino nella sala della casa materna, anticipa l'angoscia di Malte adulto nei confronti del tempo uniforme, che nulla interviene a interrompere⁶⁴.

Tipi di calco: specchi, dipinti, maschere

Al rovesciamento all'esterno della *durée* esistenziale fa riscontro un analogo uso simbolico dello spazio, evidente soprattutto nelle sequenze dedicate all'infanzia danese. Tanto nella quindicesima che nella trentatreesima, in cui è rievocata la visita solitaria alla galleria dei dipinti, gli spazi di Urnekloster appaiono come grumi dissolti immersi nell'oscurità, ma collegati da lunghi corridoi e gallerie; tale disposizione dello spazio ricalca simbolicamente la struttura complessiva del romanzo, e lo sforzo interpretativo imposto al lettore, chiamato a ricomporre le tessere di un'immagine costantemente interrotta dal procedimento contrappuntistico. In questo senso la superficie della scrittura contiene in sé la propria chiave di lettura.

La scrittura procede per blocchi di crittogrammi, quasi di geroglifici, come la croce dell'interno dello scrittoio di Ingeborg. Nel suo espandersi

⁶² BENJAMIN 1983, I, p. 429: «Der Gedanke der ewigen Wiederkunft macht das historische Geschehen selbst zum Massenartikel. Diese Konzeption trägt aber noch in anderer Hinsicht – man könnte sagen auf ihrer Rückseite – die Spur der ökonomischen Umstände, denen sie ihre plötzliche Aktualität verdankt». Le figure storiche del *Malte* possono essere comprese alla luce di questa geniale intuizione.

⁶³ *GW* IV, p. 103. A questa diversa percezione, al più pesante impatto del tempo nella metropoli va ricordato il frammento successivo dei volti maschera che si logorano secondo ritmi differenti.

⁶⁴ *Ivi*, p. 156: «Ich liege in meinem Bett, fünf Treppen hoch, und mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger. Wie ein Ding, das lange verloren war, eines Morgens auf seiner Stelle liegt, geschont und gut, neuer fast als zur Zeit des Verlustes [...]».

lungo le direttrici spaziali, nell'intento di colmare quanto più spazio possibile, il procedimento del *Malte* ricorda molto da vicino l'interpretazione benjaminiana dell'inquietudine irrigidita e della fuga di immagini del barocco, in cui non si dà un moto progrediente, bensì un lievitare, un gonfiarsi dall'interno. E infatti profondamente allegorica è la galleria dei dipinti degli antenati, che costituisce tra l'altro un non trascurabile collegamento tra Urnekloster e Ulsgaard. Chi muore rientra nel calco originario. Così la galleria di immagini lariche, che Malte visita dopo aver percorso il lungo corridoio, in una specie di prova iniziatica o di simbolica rinascita, non fa che allineare nello spazio una sequenza di calchi in cui i morti sono tornati a dimorare. Lo specchio rivela un'equivalenza strutturale con il ritratto. Nel contempo anticipa la sequenza finale in cui il Figliol prodigo, consumatasi finalmente l'obiettivazione dell'io empirico, si mette in viaggio proprio alla ricerca di uno specchio: anche i ritratti di Urnekloster sono per Malte un simile specchio; nei volti della stirpe da cui è stato generato, egli va in cerca della propria immagine. Il museo, luogo classico dello storicismo ottocentesco, costituisce la forma più tipica di spazializzazione del tempo storico⁶⁵. Erik, il cugino coetaneo destinato a morire bambino, sarà l'ultimo a trovare posto nella galleria di famiglia. Ma ciò che colpisce nella rievocazione di quest'ultimo ritratto, è il repentino passaggio dal preterito al presente, in cui trova compiuto inveramento linguistico il concetto benjaminiano del passato come *Einfall* della coscienza ridesta:

(Und wenn man geht, und man hat sie alle gesehen, so ist da noch ein Knabe. Einen Augenblick: wer ist das? Ein Brahe [...] Da steht auch der Name: Erik Brahe [...]).
(GW IV, p. 206)

Il percorso di Malte bambino dalla dimora degli *Scheintote* alla sequenza dei ritratti, se da una parte avviene nella direzione opposta rispetto a quello compiuto dallo spettro di Christine Brahe, costituisce d'altro canto

⁶⁵ Nel *Passagen-Werk* Benjamin definisce i musei come il «Traumhaus des Kollektivs» (BENJAMIN 1983, I, p. 513). In architetture come i *passages*, i giardini d'inverno, i panorami, o ancora nei musei delle cere, Benjamin vede la materializzazione dell'inconscio collettivo. Quello che è l'*intérieur* per l'individuo borghese, sono queste costruzioni per la collettività che abita la metropoli: interiorità rovesciata all'esterno.

l'anticipazione del viaggio compiuto da Malte adulto, della sua discesa questa volta metaforica, attraverso il *medium* della scrittura:

Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gegessen und geschrieben,
und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von
Ulsgaard. (*Ivi*, p. 113)

Ma già la prima visita alla galleria di Urnekloster si rivela in realtà ripetizione di un'esperienza anteriore; Malte afferma infatti di riconoscere i quadri uno per uno, per averli già veduti a Ulsgaard:

Erst nahm ich mir vor, nur nach den Frauen zu sehen, aber dann erkannte ich
eines und ein anderes, das ähnlich in Ulsgaard hing, und wenn ich sie so von
unten beschien, so rührten sie sich und wollten ans Licht, und es schien mir
herzlos, das nicht wenigstens abzuwarten. (*Ivi*, 201)

Di nuovo viene sbalzato in primo piano il motivo del vuoto che spira dalla galleria, e dal quale l'io appare risucchiato come da una ventosa. I ritratti e il volto oscuro e indifferenziato della notte si fronteggiano, quasi solo questo sfondo amorfo e inarticolato conferisse alle *Gestaltungen* piena legittimazione⁶⁶. Non diversamente l'individualità si era imposta contrapponendosi alla folla parigina, o a «das Große» emergente dall'infanzia. Data la profonda congruenza funzionale di specchio e finestra, quale emergerà soprattutto nella quarta composizione del ciclo francese *Fenêtres*⁶⁷, il fronteggiarsi di finestre che incorniciano il volto sconfinato e inarticolato della notte, e i quadri che trattengono come specchi appannati le sembian-

⁶⁶ «Die hohen Türen gaben so spielend nach vor mir und über mir, die Zimmer, durch die ich kam, hielten sich ruhig. Und endlich merkte ich an der Tiefe, die mich anwehte, daß ich in die Galerie getreten sei. Ich fühlte auf der rechten Seite die Fenster mit der Nacht, und links mußten die Bilder sein» (*GW IV*, p. 201). Il tema della finestra notturna, qui solo accennato, appare in tutta la sua complessità nel quarantaquattresimo episodio, al cui centro si trovano il motivo della scrittura e del raccontare («daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen Zeit»), collegati alla figura di Abelone. Centrale in questa sezione è altresì il motivo della compenetrazione di passato e futuro, rappreso nella formula della *überholte Hoffnung*. Alla luce del futuro contenuto nel passato, ovvero della compenetrazione delle dimensioni temporali, va compresa l'attrazione della finestra notturna su Abelone. Per la correlazione dei motivi di costellazione e finestra, si rinvia a B. Allemann e al concetto della *gewußte Figur* (ALLEMANN 1961, p. 139).

⁶⁷ «glace, soudain, où notre figure se mire / mêlée à ce qu'on voit à travers».

ze di coloro che sono sprofondata nell'invisibile, equivale a un rispecchiamento all'ennesima potenza, a una vera e propria *wiederholte Spiegelung*; in questo fenomeno di doppio rispecchiamento lo specchio rivela una funzione che va ben oltre quella di centro di irraggiamento e dispersione: risulta essere altresì una sorta di calco, la *Stelle* in cui luce e immagine si raccolgono, ed esplica una funzione creativa. I morti della galleria vogliono mostrarsi, vogliono cioè essere risvegliati dalla luce che Malte reca con sé. In questo senso sono opposti e complementari rispetto alle cose che, come scriveva Rilke in uno dei *Cézanne-Briefe*, «auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben»⁶⁸. I ritratti sono una superficie, cui il bagliore della lampada sembra conferire vita e movimento. Ma la scena non si esaurisce affatto nella pura bidimensionalità, perché anzi Malte avanza nella profondità del corridoio e «sente» i dipinti prima ancora di vederli. Non diversamente Abelone, nella sequenza quarantaquattresima, dice di «sentire» la finestra notturna, che incornicia le stelle, simbolo di libertà⁶⁹.

Malte riconosce i dipinti in virtù di una profonda affinità, che è data dall'appartenenza a un'unica matrice, a un unico calco materno. Nella figura materna la *Oberfläche*, la superficie del corpo, è ancora presente come pelle, ovvero come precaria membrana attraverso la quale avviene lo scambio emotivo ed affettuoso con l'altro. Per questo Malte ricorda la madre accorsa da un ballo al suo capezzale, nell'atto di uscire, quasi di sgusciare fuori dalla bianca pelliccia e di prenderlo tra le braccia nude. Di nuovo, anche in questo momento più carico di trasporto emotivo, subentra però la consapevolezza della separazione veicolata dal «Rand ihrer Schultern», e sancita soprattutto dalla censura paterna⁷⁰.

⁶⁸ Si tratta della lettera a Clara Rilke dell'8 marzo 1907, che si sofferma sulla natura dialettica dello *Anschauen*: nello sguardo si attuerebbe cioè una sorta di scambio tra mondo esterno e mondo interiore, per cui proprio quando noi siamo più che mai proiettati fuori di noi, le cose, i *Dinge*, che hanno atteso con tanta brama il non essere più guardati, si compiono perfettamente anonimi dentro di noi, mentre nell'oggetto fuori cresce il significato, ed essi raggiungono il loro nome più convincente, in cui noi – senza peraltro poterlo raggiungere – ci riconosciamo (RILKE 1939, pp. 279-280).

⁶⁹ GW IV, p. 231: «Aber dann fühlte sie auf einmal das Fenster und, wenn ich recht verstanden habe, so konnte sie vor der Nacht stehen [...]»; Abelone sta dinanzi alla notte, esattamente come i ritratti degli antenati.

⁷⁰ *Ivi*, p. 186: «[...] und küßten uns, bis wir fühlten, daß der Vater da war und daß wir uns trennen mußten [...], und der Vater griff nach meiner Hand und zählte den Puls».

La pelle viva e nuda si trova qui in netta contrapposizione con i volti degli *Er-wachs-enen*⁷¹, in cui la materia vivente sembra appunto ridotta a cera, a calco positivo che colma la superficie di maschere logore, perché stanche di essere portate⁷². La forma in cavo non va intesa nel *Malte* soltanto come impronta ‘tolta’ alle forme viventi⁷³. Nel fenomeno della maschera funebre, una delle applicazioni che il calco aveva trovato fin dagli esordi nella scultura, vita e morte sono ambigualmente commiste⁷⁴. Ma anche nel caso dell’impronta dal vivo, la forma trascina la somiglianza verso la morte. L’impronta cioè si situa in una zona ambigua, in cui il calco del morto può sembrare vivo, solo che lo si collochi in verticale, mentre la vita risulta inversamente mortificata⁷⁵. Quello che va distrutto nel calco e nella maschera funebre è l’aura, intesa con Benjamin come sguardo capace di creare una lontananza.

In quest’alone di ambiguità in bilico tra la vita e la morte si colloca il rapporto di Malte con la madre e la stirpe materna, portatrice di quella ‘composizione di superficie’⁷⁶ in cui crediamo di poter indicare uno dei criteri strutturali del *Malte*. L’immaginazione sinestetica e globale della ma-

⁷¹ Sul gioco di Rilke con i termini *Wachs* e *die Erwachsenen*, ovvero gli adulti contrapposti con le loro certezze alla dimensione ancora infinitamente plasmabile dell’infanzia, si veda NURMI-SCHOMERS 2008, p. 174.

⁷² Sono quelle che appaiono a Malte sui volti della folla parigina, anzi vere e proprie maschere che si sostituiscono al volto, e al di sotto delle quali affiora una negazione, il *Nicht-Gesicht*. (GW IV, p. 103).

⁷³ È il caso della maschera mortuaria di Beethoven o della maschera dell’annegata, in cui Malte si imbatte presso il *Mouleur* (GW IV, p. 168: Rilke parla proprio del «Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue *abnahm*, weil es schön war [...]» [*corsivo mio*]).

⁷⁴ La pratica dell’impronta dal vivo differiva dal calco della maschera funebre, unicamente per l’applicazione dei tubicini che permettevano al modello di respirare.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN 2009, pp. 112-113. Come esempio di opera brutalmente squalificata dagli storici dell’arte, a causa dell’eccessiva aderenza alla realtà che la pratica dell’impronta le conferisce, Huberman cita il busto policromo di Niccolò da Uzzano di Donatello. Ora proprio questo busto era stato citato da Rilke nel *Florentinischen Tagebuch* in termini niente affatto squalificanti; il poeta era al contrario ammirato da «dieses wundersame Werk», in cui riconosce con grande acume e precisione «eine der seltsamsten Kunststoffenbarungen» (RILKE 1973, p. 105).

⁷⁶ Tale ricerca di ‘composizione in superficie’ ci riconduce alla libera associazione delle idee realizzata, ad esempio, da Mallarmé nel *Coup de dés*, dove viene introdotta appunto una lettura superficiale vincolata a quella lineare.

dre⁷⁷, trova un corrispettivo, sul piano metaforico nello sfogliare le pagine del sangue che verrà attribuita al conte Brahe. Il vero senso della figura materna si rivela così solo dalla prospettiva della sua morte, ovvero nella prima sequenza ambientata a Urnekloster. Se la prima sequenza di Ulsgaard, la dimora della stirpe dei Brigge, era incentrata su un'agonia, ovvero sul lungo morire del nonno paterno, a Urnekloster troviamo invece uno stato di larvale sopravvivenza alla morte. E non a caso la strana, dissolta famiglia del conte Brahe si è ritirata in questa sepolcrale dimora solo dopo la morte della madre.

Nell'ottica alchemica e sinestetica della sequenza quindicesima, la sala di Urnekloster appare allora come il calco per la vita interiore dell'Io – e infatti il protagonista ne parla come di un *Innenraum* che in lui non ha mai cessato di esistere –, ma trova altresì corrispondenza nella topografia parigina, solcata da discontinuità e da soglie, e nel cui scheletro di pietra gli orrori e le sofferenze del passato continuano ad aleggiare, come dissolti allo stato gassoso, e vengono di nuovo ispirati dagli uomini:

Die Existenz des Entsetzlichen in jedem Bestandteil der Luft. Du atmest es ein mit Durchsichtigem; in dir aber schlägt es sich nieder, wird hart, nimmt spitze, geometrische Formen an zwischen den Organen [...] Nun hast du dich zusammengenommen in dich, siehst dich vor dir aufhören in deinen Händen, ziehst von Zeit zu Zeit mit einer ungenauen Bewegung dein Gesicht nach. Und in dir ist beinah kein Raum; und fast stillt es dich, daß in dieser Enghheit in dir unmöglich sehr Großes sich aufhalten kann; daß auch das Unerhörte binnen werden muß und sich beschränken den Verhältnissen nach. Aber draußen, draußen ist es ohne Absehen; und wenn es draußen steigt, so füllt es sich auch in dir, nicht in den Gefäßen, die teilweise in deiner Macht sind, oder im Phlegma deiner gleichmütigeren Organe: im Kapillaren nimmt es zu, röhrig aufwärts gesaugt in die äußersten Verrätselungen deines zahlloszweigigen Daseins. (*Ivi*, p. 166)

Benjamin nota come la forma più arcaica dell'abitare⁷⁸ sia l'incunearsi

⁷⁷ Nella sezione quaranta, dedicata alla casa degli Schulin, andata distrutta in un incendio, troviamo un particolare scambio di registri sensoriali: «'Mama riecht', sagte Wjera Schulin hinter ihm, 'da müssen wir immer alle still sein, sie riecht mit den Ohren', dabei aber stand sie selbst mit hochgezogenen Augenbrauen da, aufmerksam und ganz Nase» (*GW IV*, p. 227).

⁷⁸ Benjamin parla di «Wohnen als Transitivum» (BENJAMIN 1983, I, pp. 291-292).

del nascituro nel corpo materno. *L'intérieur* di Urnekloster è costituito da una continua dislocazione della figura materna, cui il vecchio Brahe si riferisce col nome di Sybille, rievocazione della mitica profetessa. Anche questo nome è riconducibile alla dialettica del rovesciamento, che fa del passato lo *Einfall* della coscienza ridesta. In tale radicale trasposizione la madre viene a costituire lo spazio dell'apparizione, quasi eroso da zone d'ombra non dissipabili, e al tempo stesso lo spettro che vi appare, ovvero la defunta Christine Brahe. Le relazioni di parentela non devono infatti essere prese troppo alla lettera, in una famiglia in cui il tempo non ha alcuna importanza e in cui il conte parla dei vivi e delle stirpi future, esattamente come parla dei morti, e tutti portano per di più nomi identici o molto simili⁷⁹.

La sala di Urnekloster corrisponde alla *mémoire involontarie* proustiana, proprio in quanto immagine di cui si ignorava l'esistenza, fino al momento in cui non è riemersa dall'oblio carica di zone d'ombra. Immagine che, infatti, Malte non ricorda di aver mai visto nella sua interezza alla luce del sole. Le esperienze infantili di Malte, sia quelle di Urnekloster, al cui centro si collocano i temi della scrittura e dei *révenants*, che quelle di Ulsgaard, in cui centrali sono invece le esperienze della lettura e dei libri, si offrono non solo quale oscura prefigurazione di tutto quanto è venuto dopo – e dunque quale costellazione⁸⁰ destinale delle esperienze parigine. Nei ricordi infantili attinenti i due temi di scrittura e lettura, Rilke tratteggia con sicurezza quella che Benjamin nel *Passagen-Werk* definirà come la capacità del bambino di «riconoscere il nuovo»⁸¹. Non solo, ma l'infanzia e i contenuti memoriali si precisano come strutturalmente affini, in quanto entrambi

⁷⁹ GW IV, p. 126: «Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seiner Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte das Absterben nicht das geringste ändern».

⁸⁰ Proprio il motivo della costellazione viene chiamata in causa nella sequenza sessantaduesima, in cui Malte riflette sulla vicenda di Carlo VI, ne scopre il senso più profondo alla luce dell'esperienza infantile («Damals erlebte ich, was ich jetzt begreife»), e contemporaneamente ne riprende la narrazione, stabilendo un'analogia tra l'oscurità e la crudeltà dell'infanzia e l'oscurità del periodo della cattività avignonese: «Zu seinem eigenen Leben kam es nicht; bis an sein Ende fühlte er seines Bruders Neid und Zorn in verzerrter Konstellation über seinem Herzen» (GW IV, p. 301).

⁸¹ BENJAMIN 1983, I, p. 493. Susan Nurmi-Schomers ha intuito un fondamento comune alla base della poetica di Rilke e Benjamin incentrata sul ricordo, e sulla distinzione tra memoria volontaria e involontaria. Distinzione molto simile a quella di Freud tra la fun-

riconducibili a una dimensione spaziale che continua ad esistere e che è letteralmente *unaufhörlich*, incessante. La dimensione dell'infanzia ha importanza non in quanto repertorio di immagini precostituite, e disponibili ad essere ripescate in qualsiasi momento dalla memoria, ma in quanto anticipazione e presagio di una dimensione che *eccede* i contenuti discreti dell'esperienza quotidiana, e che proprio in quest'eccesso, in questo proseguire oltre le intermittenze della vita vigile, permette di presagire l'ubiquità virtuale dello *Innenraum*: «alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein. Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grund zerschlagen» (*Ivi*, p. 121).

La sala di Urnekloster tiene raccolti i frammenti dell'interiorità, ovvero si oppone alla dispersione dei contenuti psichici che, piombando da altezze incalcolabili, si frantumano al contatto con la superficie dell'io. D'altra parte solo questi frammenti mnestici hanno poi valore ai fini della scrittura; essi riaffiorano dall'abisso dell'oblio come

ein ganzes Gewirr irrer Erinnerungen, das daranhängt wie nasser Tang an einer versunkenen Sache. Leben, von denen man nie erfahren hätte, tauchen empor und mischen sich unter das, was wirklich gewesen ist, und verdrängen Vergangenes, das man zu kennen glaubte: denn in dem was aussteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft, das aber, was immer da war, ist müde von zu ofttem Erinnern. (*Ivi*, p. 156)

Solo le immagini che riaffiorano interrotte da macchie di ombra, o solo i tratti che si ricompongono a fatica in un volto estraneo, rivelano un potenziale creativo, paragonabile al potere creativo degli specchi o della finestra notturna; le immagini della memoria vigile, invece, sono 'stanche' per l'eccessiva, abituale frequentazione, logore come le maschere della folla parigina. In questa *Unaufhörlichkeit* la sala di Urnekloster eccede, al pari dell'infanzia di Malte, le esperienze intercambiabili e insignificanti con cui normalmente si fa coincidere lo sviluppo dell'età adulta. Come la sala di Urnekloster non smette di esistere nei recessi psichici dell'io, l'essere bambino rivela la sua 'infinita realtà' nella scoperta della lettura:

Es waren lebensgroße Erfahrungen, die sich so schwer machten, wie sie waren.

zione protettiva del *Gedächtnis*, in cui entra in gioco la coscienza, e quella distruttiva della *Erinnerung*. (NURMI-SCHOMERS 2008, pp. 306-310).

In demselben Maße aber, als ich ihre Wirklichkeit begriff, gingen mir auch für die unendliche Realität meines Kindseins die Augen auf. Ich wußte, daß es nicht aufhören würde, so wenig wie das andere erst begann. Ich sagte mir, daß es natürlich jedem freistand, Abschnitte zu machen, aber sie waren erfunden. (*Ivi*, p. 277)

Come per Benjamin, l'impulso alla scrittura proviene dalla massa amorfa della vita non vissuta, di cui Malte ha avuto sentore già durante l'infanzia. E non diversamente che in Benjamin, la rammemorazione è qui rappresentata come un risveglio, un aprire gli occhi e un essere altresì guardati dalla realtà circostante, che ha anch'essa un *Gesicht*.

All'eccedenza del contenuto incommensurabile dell'infanzia, che ancora continua a crescere smisuratamente, corrisponde un tempo altro, che non si lascia assoggettare alle misurazioni degli uomini. È il tempo che genera angoscia, il tempo vuoto della «Erfahrung ohne Korrelat». Tramite la categoria dell'immedesimazione e del *Gleichnis*, questo tempo amorfo pone l'inconscio individuale in rapporto con le individualità storiche appartenenti a una sfera completamente estranea. La sequenza ventitreesima⁸² trova poi una corrispondenza quasi letterale con un passo dei *Passages* di Benjamin, in cui si parla di una topografia "altra", non architettonica, bensì antropologica, che farebbe apparire d'un colpo anche il più tranquillo dei quartieri nella sua vera luce:

Wer darin [im vierzehntesten *arrondissement*] zur Welt kam, konnte das bewegteste, verwegenste Leben führen ohne es je zu verlassen. Denn in ihm liegen, eines nach dem andern, all die Gebäude des öffentlichen Elends, der proletarischen Not in lückenlosester Folge; die Entbindungsanstalt, das Findelhaus, das Hospital, die berühmte Santé: das große Pariser Gefängnis und das Schaffott. Nachts sieht man auf versteckten, schmalen Bänken – nicht etwa auf den komfortablen per Squares – Männer zum Schlafen wie im Wartesaal auf einer Zwischenstation dieser schrecklichen Reise dahingesteckt⁸³.

Brano che spiega – a me pare a sufficienza – perché i poveri di Rilke siano privi di esistenza propria, ma permangano allo stato larvale, come insetti ancora avvolti nel bozzolo⁸⁴. Nella *grande ville* Malte avanza come

⁸² GW IV, p. 165.

⁸³ BENJAMIN 1983, I, p. 138.

⁸⁴ SW VI, p. 1073. La bambola che era «in Aufbewahrung» costituisce un'ulteriore

fosse circondato dallo spazio della propria interiorità. Per questo egli non si trova mai veramente *fuori*, nemmeno nelle scene che dovrebbero essere *en plein air*. L'aria che lo avvolge è sempre aria malsana, viziata, e la scena, tranne poche eccezioni, è oscura e angusta, priva di spazio come la scena che egli reca dentro di sé. Non meno dello *Innenraum*, lo spazio esterno necessita di essere delimitato. Il caos che Malte trova fuori di sé deve essere ridotto entro una cornice. Lo stesso calco assolve a tale funzione di delimitazione, in quanto stacca il soggetto da se stesso. Quasi lo solleva per un attimo da sé. La funzione che nel quadro ha la cornice, al livello meta-narrativo è svolta dai salti di livello, dalle continue suture oltre le quali il discorso si interrompe, e ne inizia un altro. Il rapporto tra i vari frammenti di questa dimensione caotica è al tempo stesso di contiguità spaziale e di frattura. Ciascuno si aggiunge all'altro, senza che la discontinuità venga in alcun modo sfumata o dissimulata.

Il problema dell'impronta, riferito al romanzo, non può però prescindere dal rapporto problematico tra Rilke e il suo personaggio. Il poeta ha sempre insistito sull'originalità di Malte e sulla sua indipendenza rispetto alla propria vicenda personale. Ha sempre cercato di sgombrare il campo da una lettura in chiave autobiografica. In realtà Malte si salda al suo autore come il negativo in gesso si salda al corpo che lo ha improntato.

Le resistenze di Rilke a considerare Malte come riflesso autobiografico, ricorda molto l'autocensura di Auguste Rodin rispetto alle opere nate dalla pratica del calco. Eppure sappiamo che il grande scultore viveva praticamente immerso in mezzo a serie di calchi, realizzati a partire da gessi originali. E questi calchi venivano poi per la maggior parte smembrati dall'artista. Con quelle che lui chiamava le sue 'frattaglie', aveva realizzato un giacimento sconfinato di *ready mades* o *objets trouvés*, «che rappresentavano per lui ciò che per un poeta, nel lavoro sul linguaggio, rappresentano le sillabe e le espressioni che lo circondano, che invadono la sua mente e si mettono a pensare al posto suo»⁸⁵.

variazione sulla metafora della memoria come contenitore, che all'improvviso restituisce i ricordi dell'infanzia. Solo che questi, nel *Malte*, sono integri, «geschont und gut, neuer fast als zur Zeit des Verlustes, ganz als ob es bei irgend jemandem in Pflege wären» (GW IV, p. 156). Solo che questo «Verlorenes aus der Kindheit» sono le antiche paure, che corrispondono alle tarme timide e spaventate che escono dalla bambola.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN 2009, p. 148.

Nel *Malte* la metafora del calco è funzionale all'ossessione dell'opera che si faccia da sola. Ma il gesto del calco costituisce altresì l'atto con cui l'io viene ritagliato dallo spazio in cui è immerso. Fondamentale è il ritmo di immersione nel tutto, nell'indifferenziato, cui fa seguito di nuovo l'atto di estrarre e delimitare se stessi.

Il momento della frattura e dell'interruzione si salda immediatamente al principio, così come la vita che s'interrompe si lascia immediatamente continuare dalla scrittura: «Als ob ich nicht gewußt hätte, daß alle unsere Einsichten nachträglich sind, Abschlüsse, nichts weiter. Gleich dahinter fängt eine neue Seite an mit etwas ganz anderem, ohne Übertrag» (GW IV, p. 256). Ove questa nuova *Seite*⁸⁶ è, ancora una volta, la superficie della pagina scritta, che "comincia" oltre l'interruzione, nel punto esatto in cui la vita finisce, senza offrire in cambio alcunché. In questo senso la «neue Seite ohne Übertrag» risulta strutturalmente affine allo spazio di Urneklöster, che come un gorgo risucchia ogni immagine dagli astanti, per lasciarli svuotati:

Dieser hohe, wie ich vermute, gewölbte Raum war stärker als alles; er saugte mit seiner dunkelnden Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben. Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle. (*Ivi*, p. 121).

Lo stesso effetto di vero e proprio gorgo, di totale assorbimento dell'interiorità da parte di un'istanza esterna, si ritrova nell'episodio ambientato alla Bibliothèque Nationale, uno dei pochissimi a recare in calce l'indicazione del luogo: qui i lettori sono completamente spariti dalla loro superficie. Come morti che non riconoscono nessuno, essi sono completamente «nei libri»⁸⁷.

Del resto, questa sorta di diario si apre con un deittico che rinvia a un discorso anteriore, a un'esperienza inarticolata che rimane sullo sfondo⁸⁸, e

⁸⁶ Nel singolare resoconto di un'esperienza che potremmo definire mistica, *Erlebnis*, Rilke dice esplicitamente dell'io: «er sei auf die andere Seite der Natur geraten» (SW VI, p. 1038).

⁸⁷ GW IV, p. 132: «Ich sitze und lese einen Dichter. Es sind viele Leute im Saal, aber man spürt sie nicht. Sie sind in den Büchern. Manchmal bewegen sie sich in den Blättern, wie Menschen, die schlafen [...]».

⁸⁸ La pagina iniziale contiene tra l'altro uno dei rarissimi riferimenti temporali, '11.

già le prime frasi racchiudono *in nuce* il gesto del ribaltamento sotteso al macrotesto: l'esordio chiama in causa infatti il tema del vivere, per finire con la menzione della morte. La stessa esibita pretesa di cancellare dalla visione ogni preconstituita *Einsicht* o *Einbildung*, risulta messa in scacco nell'incipit dall'intrusione di una soggettività non arginabile, per quanto attenuata dalla modalizzazione («ich würde eher meinen...»). Il testo procede revocando paradossalmente l'icasticità dell'enunciazione, così che la visione fa appello all'immaginazione del lettore, per venir subito dopo affievolita, sfumata o messa in dubbio nella propria evidenza di dato di fatto⁸⁹. La soggettività si afferma come ostacolo alla limpidezza della visione, ovvero come centro, *leere Stelle*, da cui si dipana una *Bildlichkeit* inaffidabile. A fronte di interventi tesi a smussare o alleggerire i contorni, si trovano poi squarci che s'impongono per l'icasticità quasi allucinatoria, in cui la soggettività, apparentemente autocancellatasi, materia di sé il quadro, conferendogli visionaria evidenza.

Ogni nuovo frammento è nel *Malte* sortita, *Durchbruch*, che termina in un'ulteriore frantumazione, rinviando simbolicamente al gesto in cui il flusso della scrittura inverte il proprio corso. Non diversamente che in Kafka, la scrittura si situa in un'attesa, è preludio alla fine imminente. Il tempo che precipita verso l'abisso della conclusione è quello in cui la scrittura si rovescerà in un venire letti. Così colpo e contraccolpo si controbilanciano in una dialettica, che trova nel gesto del rovesciamento del calco una delle formule più pregnanti. Non a caso, l'io dice di essere «l'impressione che si trasformerà»:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein

September, rue Toullier?, che è poi l'indirizzo del primo soggiorno parigino di Rilke, che giunse a Parigi proprio nel settembre 1902: «So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier» (GW IV, p. 101). Rue Toullier si trova nel quinto *arrondissement*, nel quartiere della Sorbonne; è una piccola strada nata attorno al 1860, a metà strada tra il Luxembourg e Boulevard St. Michel. Si tratta dunque di una delle *Stellen*, in cui l'esistenza di Malte si sovrappone al dato biografico.

⁸⁹ Il modo di procedere del testo, che torna continuamente sui suoi passi, emerge nelle continue intromissioni dell'io narrante, che rettifica, corregge, si appella al lettore, con l'intento di palesare la propria inaffidabilità, come nell'episodio del venditore cieco di ortaggi: «Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind [...] Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen» (GW IV, p. 139).

Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen [...] Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. (*Ivi*, p. 146)

Tale ribaltamento si attua nella parabola conclusiva del Figliol prodigo, finale paradossale a partire dal quale il romanzo potrebbe rovesciarsi in un nuovo inizio. Il gesto del ribaltamento articola inoltre, come abbiamo cercato di dimostrare, il rapporto tra spazio esterno e *Innenraum*; in virtù di una sottile dialettica, l'interiorità può essere colta solo tramite la sua spazializzazione, diventa scena interna, contenitore dell'io e *Vorrat* dei suoi *Bilder*. Da questo punto di vista si può dunque cogliere un rapporto tra la rinuncia al teatro da parte di Rilke e la funzione sperimentale che il romanzo viene ad assumere in prospettiva nella sua opera. Sottesa ad entrambe risulta infatti la scoperta della scena interiore, di quel *drinnen*, che si sarebbe poi cristallizzato nel concetto di *Weltinnenraum*, centrale per la lirica successiva. La profondità allegorica, per Rilke, è sempre riconducibile alla ricerca di prove «della vita che incessantemente si va ritirando nell'invisibile»⁹⁰.

Bibliografia

- ALLEMANN Beda, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen 1961.
- BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt / M. 1974, Bd. I, 2.
- BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt / M. 1982.
- BUSCH Walter, *Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes Malte Laurids Brigge, in Bild – Gebärde – Zeugenschaft*, Bozen 2003, 167-199.
- BUSCH Walter, *Von der Apostrophik zum reinen Ausdrucksmedium: Maltes Weg zur poetischen Sprache, ivi*, 219-239.

⁹⁰ RILKE 1966b, p. 890: «[...] so verlangt es auch den jungen M. L. Brigge, das fortwährend ins Unsichtbare sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bilder sich faßlich zu machen; er findet diese bald in seiner Pariser Umgebung, bald in den Reminiscenzen seiner Belesenheit».

- DIDI-HUBERMAN Georges, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* [*La rassemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*], trad. italiana di Chiara Tartarini, Torino 2009.
- FÜLLEBORN Ulrich, *Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman*, in *Unterscheidungen und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch*, Berlin 1961, 147-169.
- GUARDINI Romano, *Kindheit. Interpretation eines Elegiefragments von Rainer Maria Rilke*, in «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 1 (1960), 185-210.
- HOFFMANN ERNST Theodor, *Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Aufzeichnungen*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», 41 (1968), 202-230.
- NURMI-SCHOMERS Susan, *Visionen dichterischen Mündigwerdens. Poetologische Perspektiven auf Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Walter Benjamin*, Tübingen 2008.
- RILKE Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939.
- RILKE Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv u. besorgt von Ernst Zinn, Bd. II, Frankfurt / M. 1956.
- RILKE Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv u. besorgt von Ernst Zinn, Bd. V (*Worpswede-Rodin-Aufsätze*), Frankfurt / M. 1965.
- RILKE Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv u. besorgt von Ernst Zinn, Bd. VI (*Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926*), Frankfurt/M. 1966a.
- RILKE Rainer Maria, *Briefe*, hrsg. vom Rilke-Archiv und besorgt von K. Altheim, Frankfurt / M. 1966b.
- RILKE Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn und August Stahl, Bd. IV, Frankfurt / M. 2003.
- RYAN Judith, *Hypothetisches Erzählen. Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes Malte Laurids Brigge*, in «Jahrbuch per deutschen Schillergesellschaft», 15 (1971), 341-374.
- SANNA Simonetta, «*Wie in einem Bilde*». *La poetica delle immagini nelle Aufzeichnungen di Rainer Maria Rilke*, in «AION - Studi Tedeschi», N. S. XV (2005), 1-2, 215-254.
- STEPHENS Anthony R., *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*, Bern-Frankfurt/M 1974.
- WARNING Rainer, *Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», 76 (2002), 261-270.

DER SPRACHMITTLER IN DER ALTENBETREUUNG
IN DER FLÄMISCHEN PROVINZ LIMBURG.
EIN BEISPIEL (NICHT) GELUNGENER INTEGRATION?

di

Giovanni Bevilacqua
Brussel / Leuven

Einführung

Das Thema meines Artikels ist der Sprachmittler in einem ganz bestimmten *setting*, nämlich Altersheimen und anderen Betreuungseinrichtungen für alte Menschen in der flämischen Provinz Limburg¹. Die von mir durchgeführte Forschungsarbeit beschäftigt sich mit der Analyse der Interaktion zwischen älteren italienischen Bewohnern von Altenbetreuungseinrichtungen und dem medizinischen Personal in Anwesenheit eines Sprachmittlers. Die Anwesenheit eines Sprachmittlers ist notwendig, da die Bewohner italienischer Herkunft nicht in der Lage sind, mit dem Personal auf Niederländisch zu kommunizieren.

Geschichtlicher Hintergrund

Bevor ich nun die Rolle des Sprachmittlers in einer solchen Betreuungseinrichtung für alte Menschen beschreibe, ist es notwendig zu verstehen, warum so viele (10% bis 14%) Bewohner italienischer Herkunft sind. Italien war seit seiner Einigung im Jahr 1861 ein Auswanderungsland. Die Bevölkerung italienischer Herkunft, die heute in Altersheimen lebt, kam gleich nach Ende des Zweiten Weltkriegs, auf der Suche nach Arbeit, nach Belgien und ließ ein völlig zerbombtes Italien hinter sich. Die Besonderheit dieser Einwanderungswelle besteht darin, dass sie teilweise von der italie-

¹ Um die Anonymität der Einrichtungen zu gewährleisten, werde ich den Namen der Stadt, in der die Forschungsarbeit durchgeführt wurde, nicht nennen.

nischen Regierung selbst gelenkt wurde. Die belgische und die italienische Regierung unterzeichneten im März 1946 eine Art Abkommen, in dem sich die italienische Seite verpflichtete, Arbeiter für die belgischen Bergwerke zu stellen und die belgische Regierung im Gegenzug Kohle nach Italien lieferte. Dieses Abkommen war im Sinne beider Länder, da Belgien so leicht Bergarbeiter fand und Italien zu einem geringen Preis einen für den Wiederaufbau nach dem Krieg wichtigen Rohstoff erhielt. Die italienische Regierung machte selbst in den kleinsten Dörfern Werbung, um möglichst viele Menschen dazu zu bewegen, von Italien nach Belgien auszuwandern. Bis 1957 verließen circa 50.000 Italiener ihr Land, wobei es sich hauptsächlich um junge Leute handelte, die Italien entbehren musste, um Kohle zu erhalten.

Die Rolle der Frauen

Verheiratete Männer kamen normalerweise allein nach Belgien und holten, nach einigen Monaten oder Jahren, ihre Familie nach. Die Frauen, die in Italien Hausfrauen waren oder im besten Falle in der Landwirtschaft oder als Schneiderin gearbeitet hätten, kamen nach Limburg, ohne ein Wort der dortigen Sprache zu sprechen, und blieben dort als Hausfrau zu Hause, isoliert von der Gesellschaft des Gastlandes. Anders als ihre Ehemänner, die im Verlaufe der Jahre lernten, mit ihren Arbeitskollegen zu kommunizieren, blieben die italienischen Frauen unter sich und halfen sich beim Einkaufen mit Gesten oder hofften, dass der Ladenbesitzer einige Worte Italienisch gelernt hatte (SCHIAVO 1984).

Als die Ära des Fernsehens anbrach und auch italienische Programme empfangen werden konnten, verstärkte sich die Isolierung dieser Frauen umso mehr. Zu ihren Aufgaben gehörte die Betreuung der mittlerweile schulpflichtigen Kinder, die in der Schule die Sprache des Gastlandes lernten. Im Verlaufe der Jahre blieben die Frauen alleine zurück, da ihre Männer wegen berufsbedingter Atemwegserkrankungen jung verstarben (MICHIELSENS 1991).

Einbürgerung und Integration

Zum Begriff «alte Menschen italienischer Herkunft» sei kurz noch ein Exkurs gestattet. Im Verlaufe der Jahre hat die belgische Regierung viele

Ausländer eingebürgert, so dass es nicht verwundert, dass viele Personen, die zwar offiziell Belgier sind, kein Wort in einer der drei offiziellen Sprachen Belgiens sprechen. Die Einbürgerung vieler Einwanderer, nicht nur italienischer Herkunft, hat zur Folge, dass die Behörden die wahre Zahl der Menschen mit Sprachproblemen nicht kennt. Probleme ergeben sich hauptsächlich für den älteren Teil der italienischen Bevölkerung, der kaum Kontakt zur Gesellschaft des Gastlandes hatte. Zu dieser Isolierung der ersten Einwanderergeneration, die es vorzog, im kulturellen Netz der italienischen Herkunftsregion zu verbleiben, kam auch die absolute Untätigkeit der belgischen Regierung, die hoffte, die Einwanderer blieben so kurz wie möglich im Land. Offiziell wurde nichts oder nur sehr wenig getan, um die Integration des Einwanderers oder seiner Familie zu fördern. Für die Behörden war das Sprachproblem, hauptsächlich in Zusammenhang mit der Bevölkerung italienischen Ursprungs, nicht existent, wobei man sich auf die Annahme stützt, dass die Zahl der Italiener zurückgeht und dass nach vierzig bis fünfzig Jahren Aufenthalt im Ausland wenigstens rudimentäre Sprachkenntnisse vorhanden sein müssen, sodass eine, wenn auch recht eingeschränkte, Kommunikation möglich ist.

Als Gegenargument könnte man anführen, dass die offiziellen Statistiken über die Zahl der Italiener in Belgien von den verschiedenen Einbürgerungswellen verfälscht werden und dass gerade jetzt die ältere italienische Bevölkerung auf eine reibungslose Kommunikation zurückgreifen können sollte, um altersbedingte Probleme und Krankheiten mitteilen zu können.

Diese Denkweise der Behörden erklärt auch, warum, mit Ausnahme einer einzigen öffentlichen Einrichtung, in allen anderen der Sprachmittler offiziell nicht vorhanden ist. Trotzdem werden in den meisten Altenbetreuungs-einrichtungen zweisprachige Sozialarbeiter beschäftigt, und die Tatsache, dass dieses Personal zusätzlich noch Italienisch spricht, ist von grundlegender Bedeutung, denn selbst wenn sie offiziell keine Sprachmittler sind, übernehmen sie doch gegenüber den alten Menschen italienischer Herkunft genau deren Funktion, sodass die Kommunikation und die Teilhabe am sozialen Leben der Einrichtung für einen Großteil der Bewohner ermöglicht wird.

Definitionsprobleme

Analysiert man die Literatur zur Rolle des Sprachmittlers, so erkennt man, wie wichtig es am Anfang war, eine Definition für dieses Berufsbild

zu finden. ROBERTS (1997) schreibt, dass unter den vielfältigen, in Gebrauch befindlichen Bezeichnungen (*community interpreting*, *public service interpreting*, *cultural interpreting*, *dialogue interpreting*, *ad hoc interpreting*, *liaison interpreting*, *escort interpreting*, *medical oder legal interpreting*, um nur einige zu nennen) die des *ad hoc interpreting* die allgemeinste zu sein scheint. Alle Bezeichnungen haben gemein, dass sie verwendet werden, um Formen des Dolmetschens zu beschreiben, die nicht die des klassischen Konferenzdolmetschens sind. BISTRA (1997) sieht einige Gemeinsamkeiten zwischen dem, was er als Verhandlungsdolmetschen und Konsektivdolmetschen definiert, und zwar in der Notizennahme und der kürzeren Dauer der Redebeiträge. Die Besonderheit dieser Form des Dolmetschens besteht jedoch in der Art des Kontaktes zwischen den Teilnehmern an der Interaktion, da dabei auch auf nicht sprachliche Codes wie Körpersprache oder Augenkontakt zurückgegriffen werden kann.

WADENSJÖ (2002, p. 357) nennt einige Metaphern, die Anfang der 90er Jahre verwendet wurden, um den Dialogdolmetscher zu definieren, und zwar die der «Fotokopiermaschine», des «Telefons» oder des «Koches». Im ersten Fall übernimmt er die Rolle des «Kopierers» des Gesagten, während er im zweiten Fall zu einem Instrument wird, einem Kanal, über den die Information weitergeleitet wird; die letzte Metapher zur Beschreibung dessen, was ein Dolmetscher tun oder nicht tun sollte, vergleicht seinen Beruf mit dem eines Koches, der versucht, «den Geschmack beizubehalten», während er für den Kunden «verdauliche» Gerichte zubereitet. SLAPP (2004) führt den Begriff *community interpreting* auf eine Arbeitsgruppe des Londoner Linguistikinstitutes zurück. Diese Form des Dolmetschens, so schreibt er, unterscheidet sich von den anderen wegen einer geringen Gleichberechtigung der an der Interaktion Beteiligten. In Anlehnung an Harris trennt ROBERTS (1997) zuerst einmal den geschäftlichen Zweck der Verdolmetschung (wie beim *liaison interpreting* und beim *escort interpreting*) vom gemeinschaftlichen Zweck (*community interpreting*). Aus dieser Unterscheidung entsteht die Untergliederung in drei Bereiche (*public-service interpreting*, *medical interpreting*, *legal interpreting*). Die Autorin erkennt an, dass die Einordnung des *legal interpreting* in den Bereich *community interpreting* nicht unstrittig ist. Dies kommt daher, dass, im Gegensatz zu England, wo bei Gericht *community interpreter* verwendet werden, in Nordamerika es vorgezogen wird, auf speziell zertifizierte Dolmetscher, *court interpreter*, zurückzugreifen. Das *legal interpreting* umfasst auch nicht

direkte Formen des Dolmetschens bei Gericht (z.B. Rechtshilfe). Die Unterscheidung kann jedoch auch aufgrund der Hilfeleistung getroffen werden, da in den meisten Fällen des *community interpreting* der Dolmetscher beiden Parteien hilft. Auch GENTILE (1997) unterstreicht, dass der sozialen Dynamik während der Dolmetschtätigkeit wenig Bedeutung eingeräumt wird. Der Autor fürchtet außerdem, dass der Begriff *community interpreting* zu allgemein gefasst ist, da er den sehr unterschiedlichen Einsatzgebieten des Dolmetschers nicht Rechnung trägt. Daher wäre es notwendig, in ein und derselben Kategorie, z.B. dem *medical interpreting*, eine Reihe von Untergliederungen vorzunehmen. Dem hierarchischen Modell von Roberts setzt GARBER (2000) ein Modell konzentrischer Kreise entgegen, in dem jede Art des Dolmetschens von einem Kreis dargestellt wird. Die überlappenden Bereiche stellen die Elemente dar, die die verschiedenen Dolmetschformen gemeinsam haben.

This model can help us to clarify the skills, values and ethical constraints of different settings and can be used to clarify adjectives with more precision. Because it is non-hierarchical, it may also be helpful in breaking down some of the historical misunderstandings between conference and community interpreters and may make it easier to design training programs, standards and evaluation tools for each setting (GARBER 2000, p. 15).

HALE (2007) versucht, den Tätigkeitsbereich des Sprachmittlers zu umreißen, indem sie ausführt, dass es mittlerweile zwei Spezialisierungen gibt, die als *community interpreting* bezeichnet werden, und zwar das *medical interpreting* und das *legal interpreting*. Alle anderen Formen sind zu unterschiedlich, um noch zur Hauptkategorie zu gehören.

Im niederländischsprachigen Teil Belgiens haben sich zwei Begriffe zur Bezeichnung des Berufes des Sprachmittlers herauskristallisiert: *sociaal tolk* und *intercultureel bemiddelaar*. Die beiden Begriffe beziehen sich auf jene Personen, die, in vielen unterschiedlichen Situationen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, dem Ausländer bei der Verständigung mit den Behörden des Aufnahmelandes behilflich sind. In den letzten Jahren wird jedoch zwischen den beiden Begriffen unterschieden, Ersterer bezieht sich lediglich auf jene Personen, die die Botschaft mündlich von einer Sprache in die andere übersetzen, Letzterer bezeichnet Personen, die neben den reinen Dolmetschaufgaben auch andere Aufgaben übernehmen. Dieser Unterschied ist auch in die Gesetzgebung eingeflossen. VERREPT (2002) führt aus, dass

das königliche Dekret aus dem Jahr 2002 bezüglich der Finanzierung von Krankenhäusern auch den *intercultureel bemiddelaar* vorsieht. Etwas anders verhält es sich mit dem bei Gericht arbeitenden Sprachmittler. In diesem Bereich ist eine rasante Entwicklung zu verzeichnen, einige Ausbildungseinrichtungen organisieren schon Kurse für beeidigte Dolmetscher, dem *gerechtstolk*, auch in ausgefallenen Sprachen. Die Gerichte entwickeln diese Kurse mit, stellen eigenes Personal zur Verfügung und verpflichten sich, jene Sprachmittler zu engagieren, die den Kurs mit Erfolg abgeschlossen haben.

Die Rolle des Sprachmittlers

Die Rolle des Sprachmittlers in Einrichtungen wie z.B. Krankenhäusern und Altersheimen, kann sich nicht auf die des reinen Übersetzers beschränken. Viele Autoren haben starke Kritik am so genannten *conduit model* geübt. Gemäß diesem Modell ist der Dolmetscher eine unsichtbare, neutrale Einheit, ein *language switching operator* (ANGELELLI 2003, p. 16), der wie eine *vertaalmachine* (VERREPT 2004, p. 44) funktioniert. ROY (2002, p. 352) kritisiert, dass in der Literatur weiterhin an diesem Modell festgehalten wird, trotz der Tatsache, dass wenn in der Realität zwei Menschen nicht dieselbe Sprache sprechen, die Gesprächsleitung unweigerlich bei der dritten Person liegt, die damit weitaus mehr als ein unsichtbarer *language switching operator* ist.

This means that the interpreter is an active, third participant, with potential to influence both the direction and the outcome of the event, and that the event itself is intercultural and interpersonal rather than simply mechanical and technical (ROY 2002, p. 352).

Auch WADENSJÖ (1998) bestätigt, dass das traditionelle Bild des Sprachmittlers jahrelang vom *conduit model* des Philosophen Reddy beeinflusst wurde. Dieses Modell ist *monological*, d.h. die Sprachverwendung wird aus der Perspektive des Sprechers gesehen. Die Bedeutung der Worte der Äußerungen wird als Ergebnis der Absichten oder Strategien des Sprechers gesehen und die weiteren Beteiligten sind Empfänger, *recipients* der vom Sprecher formulierten Informationen. Im Gegensatz dazu geht das *dialogical model* davon aus, dass das, was während des Gespräches gesagt wird,

das Produkt einer gemeinsamen kommunikativen Tätigkeit ist. Aus diesem Bild des reinen Kodierers sprachlicher Botschaften entsteht der unsichtbare Sprachmittler. Wie schon erwähnt, spricht sich jedoch die Mehrheit der Autoren für eine Sichtbarkeit des Sprachmittlers aus. ANGELELLI (2004, p. 9) schlägt ein «Sichtbarkeitsmodell» vor, in dem der Sprachmittler nicht nur «sprachlich sichtbar» wird, sondern auch «*with all the social and cultural factors that allow them to co-construct a definition of reality with the other co-participants to the interaction*». VERREPT, PERISSINO UND HERSOVICI (2000) erinnern daran, dass die Sprachmittlung von grundlegender Bedeutung ist, um ausländischen Patienten einen Zugang zur Gesundheitsfürsorge zu ermöglichen. Die Autoren zitieren verschiedene Studien, die die unterschiedliche Behandlung von ausländischen und einheimischen Patienten beweisen, nur weil erstere die Sprache nicht verstehen. Auch SLAPP (2004) unterstreicht, dass viele Studien gezeigt haben, dass ausländische Patienten länger abwarten, um einen Arzt zu konsultieren als deutsche Patienten.

Auf Grund massiver Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Ärzten und ausländischen Patienten ist es sogar schon vorgekommen, dass den Patienten Operationen verweigert wurden oder nicht sehr fachliche Diagnosen wie ‘anatolischer Bauch’ gegeben wurden [...]. Ein türkischer Arzt, der auf Fälle wie diese gestoßen ist, vertritt die Ansicht, es gäbe in Deutschland ‘Humanmedizin, Veterinärmedizin und Türkenmedizin’. Diagnosen deutscher Ärzte wie ‘Türkenbauch’, ‘anatolischer Kopfschmerz’, ‘Mamma-Mia-Syndrom’, ‘Mittelmeerkrankheit’ oder ‘Gastarbeiter-Syndrom’ sind für ihn unhaltbar, denn sie sagen nichts darüber aus, was den Patienten tatsächlich fehlt [...] (SLAPP 2004, pp. 51-52).

VERREPT (2002, pp. 172-173) ist einer der ersten, der eine detaillierte Liste der Aufgaben des Sprachmittlers im Gesundheitswesen aufstellt [eigene Übersetzung und Kommentare].

1. *Het eigenlijke tolken* [Das eigentliche Dolmetschen] (genaue und vollständige Übersetzung);
2. *Culture brokerage*: dies ist notwendig, wenn für die Verständigung eine genaue und vollständige Übersetzung nicht ausreicht;
3. *Het geven van concrete hulp* [Konkrete Hilfeleistung] (nicht nur während des Gespräches, wie z.B. den Weg im Krankenhaus erklären, Auskünfte zum Ausfüllen von Dokumenten erteilen);

4. *Het emotioneel ondersteunen van de patient tijdens een gesprek* [*Emotionale Unterstützung des Patienten während eines Gespräches*] (bei Patienten, die während ihres Krankenhausaufenthaltes wegen sprachlicher Schwierigkeiten sozial isoliert sind);
5. *Het bemiddelen in conflicten* [*Vermittlung bei Konflikten*] (die Aufgabe des Sprachmittlers besteht darin, die Ursache des Konfliktes festzustellen (sprachlich oder kulturell bedingte Missverständnisse);
6. *Pleitbezorging* [*Advocacy*] bei Fällen von Rassismus gegenüber Patienten;
7. *Het zelfstandig en actief op zoek gaan naar problemen* [*Selbständige und aktive Problemsuche*] zur Lösung von Problemen, die während des Krankenhausaufenthaltes entstehen könnten (der Sprachmittler besucht den Patienten);
8. *Het signaleren van door de bemiddelaar vastgestelde knelpunten in de hulpverlening aan een bepaalde allochtone patient* [*Aufzeigen von Problemen, die der Sprachmittler bei der Betreuung eines spezifischen ausländischen Patienten festgestellt hat*] (dabei ist wichtig, dass der Sprachmittler im Krankenhaus weiß, an wen er sich zu wenden hat und diese Funktion selbständig wahrnehmen kann);
9. *Het geven van voorlichting aan allochtonen* [*Information der ausländischen Patienten*] Treffen mit den Ärzten organisieren, so dass allen ausländischen Patienten ein angemessener Zugang zur Gesundheitsversorgung gewährt wird.

Wie PENA (2005) bemerkt, erhalten die Ärzte keinerlei Ausbildung im Bereich Kommunikation mit Patienten und viele Studien haben bestätigt, dass die Verwendung von Fachsprache eine Form der Kontrolle seitens der Ärzte über die Patienten darstellt.

Es gibt jedoch auch andere Gründe für das Scheitern der Kommunikation zwischen Arzt und Patient. Auch der Patient, der mehr oder weniger stark an der Kommunikation teilnimmt, kann Einfluss auf das gute oder weniger gute Gelingen des Gespräches nehmen. Es ist unstrittig, dass das Maß an Beteiligung von der Persönlichkeit und vom sozialen Status des Patienten abhängt (HALE 2007). REHBEIN (1985, pp. 421-422) sieht eine große Gefahr in der mangelnden Professionalität des Sprachmittlers, denn dieser agiert in einem oft «informellen gesellschaftlichen Funktionszusammenhang» [eigene Übersetzung]. Dieser informelle Charakter hat damit zu tun, dass

der Sprachmittler oft aus der Kultur der sprachlichen Minderheit stammt, keine Dolmetschausbildung hat, das Dolmetschen nicht seine Haupteinnahmequelle ist, kein Fachwissen besitzt, meistens unvorbereitet ist und seine Tätigkeit meist im Rahmen einer mündlichen Kommunikation ausübt.

Die besondere Rolle des Sprachmittlers in der Altenbetreuung

Nachfolgend sollen einige Überlegungen zur besonderen Rolle des Sprachmittlers in Altersheimen angestellt werden. Diese Überlegungen stützen sich auf eine teilnehmende Beobachtung, die in verschiedenen flämischen Einrichtungen zur gesundheitlichen Versorgung und Betreuung älterer Menschen stattgefunden hat. Diese teilnehmende Beobachtung dauerte drei Wochen und jede Woche sind unterschiedliche Einrichtungen «beobachtet» worden (ein Krankenhaus, zwei Altersheime und zwei Altentagesstätten). Eine solche Beobachtung kann im Rahmen einer empirischen Forschungsarbeit sehr wichtig sein, da sie es dem Forscher ermöglicht, die Einrichtung und damit auch die dort auftretenden Probleme besser kennen zu lernen (JONKER & PENNINK 2004). PATTON (2002) beschreibt den Sinn und Zweck einer direkten Beobachtung folgendermaßen.

The first-order purposes of observational data are to describe the setting that was observed, the activities that took place in that setting, the people who participated in those activities, and the meaning of what was observed from the perspectives of those observed (PATTON 2002, p. 262).

Diese Art der Analyse birgt jedoch auch einige Gefahren. LEMAN (1982) erkennt zwar die herausragende Bedeutung dieser Methode für seine Forschungsarbeiten und allgemein für anthropologische Studien an, weist jedoch auch auf ihre Grenzen hin. Ein Nachteil besteht darin, dass der Forscher beschließt, seine Kontakte zu einzelnen, ihm sympathischeren Personen zu vertiefen, ein zweiter ist die zahlenmäßige Begrenzung der Beobachtung und der dritte die Analyse der erhobenen Daten, die, gerade aufgrund der zwei vorgenannten Sachverhalte keine Differenzierungen berücksichtigt. Die Einbindung des Forschers in einige Tätigkeiten der Einrichtung muss im Sinne von PATTON (2002) verstanden werden, für den diese Form der qualitativen Forschung nicht nur darauf abzielt, von außen beobachtbare Verhaltensweisen zu beschreiben, sondern auch in das Innere eines Menschen mit seinen Werten, Meinungen und Weltanschauung zu blicken.

Als erstes sei erwähnt, dass die beobachteten Einrichtungen unterschiedliche Funktionen wahrnehmen.

Im Krankenhaus wurde die Beobachtung auf der geriatrischen Station durchgeführt, auf der die alten Patienten nur für eine gewisse Zeit, nämlich bis zur Heilung ihrer Krankheit, verbleiben. In den schwereren Fällen, in denen eine Rückkehr nach Hause nicht möglich ist, kann der Krankenhausaufenthalt auch verlängert werden, bis für den alten Menschen ein Platz im Altersheim gefunden wurde.

In den Altentagesstätten ergibt sich ein ganz anderes Bild, auch was die Selbständigkeit der alten Menschen anbelangt. Bei dieser Betreuungseinrichtung muss außerdem unterschieden werden zwischen Tagesstätten, in denen Freizeitaktivitäten organisiert und Mahlzeiten eingenommen werden können und denjenigen, die meist direkt mit dem Altersheim verbunden sind und in denen der alte Mensch umfassender betreut wird (z.B. während der Mahlzeiten).

Die Altersheime weisen im Vergleich zu den vorgenannten Einrichtungen wieder andere Besonderheiten auf, da der alte Mensch dort bis zu seinem Ableben verbleibt. In den Altersheimen, die Gegenstand der Forschungsarbeit waren, werden die Patienten, je nach ihrem körperlichen und geistigen Gesundheitszustand, auf verschiedene Etagen verteilt. Unten beginnt es mit den selbständigen, nicht verwirrten Patienten, die weniger Betreuung bedürfen und ganz oben befinden sich die bettlägerigen, demenzten Patienten.

Im Rahmen dieser sehr unterschiedlichen Einrichtungen hat die teilnehmende Beobachtung ergeben, dass die Rolle und die Tätigkeit des Sprachmittlers angepasst sind an die spezifischen Bedürfnisse einer jeden Einrichtung. Bevor diese unterschiedlichen Aufgaben nun nachfolgend analysiert werden, ist es erneut notwendig, sich mit dem Begriff Sprachmittler zu beschäftigen, da er offiziell als Berufsbild nur in den Krankenhäusern anerkannt ist, während in den anderen Einrichtungen Sozialarbeiter eingesetzt werden, die auch die Rolle des Sprachmittlers übernehmen, verwaltungs- und finanztechnisch gesehen jedoch anderen Funktionen zugeordnet werden. Im Falle des beobachteten Krankenhauses gibt es zwei Sprachmittler, die hinzugezogen werden, wenn ein Patient aufgenommen wird, der sprachlicher Hilfe bedarf. Dabei handelt es sich meist um alte Menschen, denn die jüngeren Patienten, die der zweiten und dritten Einwanderergeneration, sprechen die Sprache des Gastlandes perfekt. Hierbei geht es nicht nur um

das Dolmetschen von Gesprächen zwischen Arzt und Patient, sondern auch um die Hilfe bei der Erledigung der Bürokratie. Die Sprachmittler für Italienisch teilen sich ein Büro mit den Kollegen für Türkisch und besuchen oft auf eigene Initiative die italienischen Patienten, um sich zu vergewissern, dass es ihnen an nichts fehlt.

In den Altentagesstätten ist der Sozialarbeiter, der auch als Sprachmittler fungiert, nicht nur für die alten Menschen italienischer Herkunft zuständig, sondern auch für die belgischen Bewohner. In diesem Fall ist die Betätigung als Sprachmittler eine zusätzliche Tätigkeit, die jedoch offiziell nicht anerkannt wird. Die Beobachtung hat gezeigt, dass die italienischen Bewohner zwar an den gemeinsamen Aktivitäten teilnehmen, sich jedoch dabei isolieren, indem sie sich alle an den gleichen Tisch setzen, um untereinander Italienisch sprechen zu können.

Die Lage in den Altersheimen ist ähnlich. Von den beiden Sozialarbeitern spricht nur einer Italienisch und ist somit für die Lösung aller Probleme der italienischen Bewohner zuständig, die sowohl von Seiten des medizinischen und des Verwaltungspersonals, als auch von den Patienten direkt an ihn herangetragen werden. Auch in diesem Fall erfüllt der Sozialarbeiter mehrere Aufgaben: er zeigt den Angehörigen die Einrichtung (manchmal findet dieses Gespräch direkt auf Italienisch statt), nimmt an den Verwaltungssitzungen teil, erledigt die Formalitäten bei Einweisung und bei Ableben des Bewohners, insbesondere, wenn dieser keine nahen Verwandten hat, nimmt Kontakt auf zum medizinischen Personal und nimmt als Dolmetscher an Arzt-Patient-Gesprächen teil.

Der Nachteil eines solchen Systems besteht darin, dass die italienischen Bewohner bei Abwesenheit des Sprachmittlers oder des italienischsprachigen Sozialarbeiters (außerhalb seiner Arbeitszeiten oder während seines Urlaubs) auf die Hilfe von Freiwilligen oder die rudimentären Italienischkenntnisse eines Angehörigen des medizinischen Personals angewiesen sind.

Ein Beispiel für die Interaktion zwischen Sprachmittler und Altenheimbewohner

Teilnehmer: Bewohner, Oberschwester, Sprachmittler.

Der körperliche Zustand des Bewohners hat sich in letzter Zeit verschlechtert; er braucht mehr Betreuung und ist nicht mehr selbständig; er ist hingefallen und leidet an Inkontinenz. Die Oberschwester möchte das

für diese Krankheit angebrachte medizinische Material vorschlagen und damit vermeiden, dass sich weitere Bewohner über den Geruch beschweren. Der Bewohner stammt aus Süditalien, ist 82 Jahre alt, lebt seit 1957 in Belgien und spricht kein Niederländisch. Die niederländischsprachige Oberschwester belgischer Nationalität versteht etwas Italienisch.

(V = Oberschwester, T = Dolmetscher, B = Bewohner)

346. V: \rightarrow_1 Dus maar ze is ze staat er wel voor open voor naar het eerste verdiep te komen das
 347. wel () he
 348. T: \rightarrow_2 Ze staat daar voor open ja dus da moeten ze dan
 349. T: Allora per concludere he ik denk dat we een besluit kunnen maken
 Dus om af te sluiten
 350. V: Ja
 351. T: \rightarrow_3 Per concludere dunque (.)tu sei disponibile he anche a cambiare di camera e [andare
 Om af te sluiten dus je wil verhuizen naar een andere kamer en gaan
 352. B: [e per
 Natuurlijk als
 353. forza se mi va più meglio è normale
 dat beter is voor mij is dat normaal
 354. T: dunque quando
 dus wanneer
 V: ja
 356. T: \rightarrow_4 als het voor haar [beter is ma ancora non c'è l'occasione ancora
 Maar nu is de mogelijkheid er nog niet
 357. V: [beter he

Die Oberschwester stellt eine Frage (\rightarrow_1), auf die der Sprachmittler direkt antwortet (\rightarrow_2); danach (Zeile 351) entscheidet er sich trotzdem dazu, die Frage zu dolmetschen (\rightarrow_3) und in der Zeile 356 folgt dann die Verdolmetschung der Antwort (\rightarrow_4). Nach der Sequenz Frage-Antwort kommt eine Sequenz Sprachmittler-Bewohner und zwei Arten von Antworten: nicht gedolmetscht (Zeile 348) und gedolmetscht (Zeile 356). Aus dem Blickwin-

kel der Sequenzanalyse gesehen, sollten die Sprecherwechsel folgendermaßen ablaufen:

- *Turn 1*: FRAGE Krankenschwester (NL)
- *Turn 2*: FRAGE des Sprachmittlers in der Sprache des Patienten (IT)
- *Turn 3*: ANTWORT des Patienten (IT)
- *Turn 4*: ANTWORT des Sprachmittlers in der Sprache der Krankenschwester (NL)

Mit den Worten von CILIBERTI (2009) verfügt der Sprachmittler über eine Gefühlskompetenz, d.h. er ist in der Lage den Gesundheitszustand des Patienten während des Gesprächs zu verstehen und auf dieser Grundlage sprachliche Entscheidungen wie Auslassungen, Hinzufügungen, Abschwächungen etc. zu treffen. An mehreren Stellen kann im Detail festgestellt werden, dass nicht mehr nur von einem Trilog oder Triade gesprochen werden kann, sondern dass es sich um eine Mischung von diadischen und triadischen Strukturen handelt, in denen der Sprachmittler den Platz des Patienten oder des Arztes einnimmt. Baraldi stellt dies in der Analyse einiger Gesprächsabschnitte deutlich heraus.

mentre la struttura triadica seleziona le azioni attraverso la traduzione dei turni, la struttura diadica seleziona una sostituzione del turno di un partecipante attraverso l'IM [interprete-mediatore], che proietta in modo *diretto* l'azione dei suoi interlocutori. Per questo motivo, la struttura diadica è decisiva nel promuovere la partecipazione degli interlocutori: in base ad essa, l'IM può acquisire ulteriori informazioni, sostenere e confortare un interlocutore in difficoltà, creare fiducia ed accordi. Tuttavia, soltanto una struttura triadica assicura il coordinamento tra i parlanti di lingue diverse, dando voce a tutti. Dunque, le strutture diadiche e triadiche concorrono nel promuovere la partecipazione, co-costruendo così il significato della mediazione che si realizza nella traduzione (BARALDI 2009, p. 47).

GAVIOLI & ZORZI (2008) erarbeiten drei häufig auftretende Verhaltensweisen des Sprachmittlers im Gesundheitswesen.

Attivare il diritto di iniziativa discorsiva, cioè fare spontaneamente domande, aggiungere informazioni sia verso l'operatore sanitario sia verso il paziente, commentare terapie o comportamenti;

Attivare la funzione di *responder*, cioè rispondere direttamente alle domande

dell'operatore sanitario o del paziente facendo ricorso alle proprie conoscenze pregresse, relative al paziente, all'organizzazione della struttura sanitaria, alle terapie; la funzione di *responder* si manifesta anche attraverso i segnali minimi (ad. es. "mm", "ah", "sì") con cui si indica all'interlocutore che la comprensione procede e con cui lo si invita a continuare nel discorso;
Selezionare gli enunciati da tradurre prodotti dai partecipanti primari, cioè decidere autonomamente che cosa va tradotto, e quindi reso accessibile all'interlocutore, e che cosa, invece, può essere tralasciato (GAVIOLI & ZORZI 2008, p. 159).

All dies ist aufgrund des besonderen *settings* möglich, da der Sprachmittler im Altenheim die Bewohner über längere Zeit begleitet und daher über mehr Informationen über ihren Gesundheitszustand und ihre persönliche Lage verfügt.

Schlussfolgerungen

In diesem Artikel hat der Verfasser versucht, gestützt u.a. auf die Forschungsmethode der teilnehmenden Beobachtung, die Rolle des Sprachmittlers in einem besonderen *setting* wie dem der Betreuungseinrichtungen für alte Menschen zu beschreiben.

Nach einem kurzen geschichtlichen Überblick über die Einwanderung von Italienern nach Belgien hat sich der Verfasser mit der Rolle der Einwandererfrauen beschäftigt, da hauptsächlich sie heute auf die Dienste der flämischen Betreuungseinrichtungen angewiesen sind. Aus der Analyse der teilnehmenden Beobachtung ergeben sich einige Unterschiede in der Rolle des Sprachmittlers, der in den Altersheimen umfassendere Funktionen als in den anderen Betreuungseinrichtungen übernimmt. Besonders auffällig ist, dass sich sowohl in den Altersheimen als auch in den Altentagesstätten die italienischen Bewohner isolieren. Dies widerspricht den offiziellen Verlautbarungen, die besagen, dass es keine größeren sprachbedingten Verständigungsprobleme gibt. Aufgrund der großen Anzahl italienischer Bewohner, die nicht auf Niederländisch kommunizieren können, wäre es hingegen wünschenswert, dass die flämischen Behörden ständig anwesende Sprachmittler einsetzen würden. Wenn von offizieller Seite dieser Bedarf an Sprachmittlern eingeräumt würde, bedeutete dies, teilweise auch die gescheiterte Integration dieser Menschen zuzugeben, die im Falle der Frauen der ersten italienischen Einwanderergeneration nie stattgefunden hat. Natürlich

könnte man auf diese Schlussfolgerungen erwidern, dass das Problem sich in den nächsten zehn bis zwanzig Jahren von allein lösen wird, man sollte jedoch auch nicht vergessen, dass sich das gleiche Problem für andere Einwanderergruppen ergeben wird.

Bibliographie

- ANGELELLI CLAUDIA V., *The interpersonal role of the interpreter in cross-cultural Communication*, in L. BRUNETTE et al. (eds.), *The Critical Link 3*, Amsterdam / Philadelphia 2003, 15-26
- ANGELELLI CLAUDIA V., *Medical interpreting and cross-cultural communication*, Cambridge 2004
- BARALDI CLAUDIO, *La mediazione interlinguistica e interculturale. Una prospettiva sociologica*, in L. GAVIOLI (a c. di), *La mediazione linguistico-culturale: una prospettiva interazionista*, Perugia 2009, 41-80
- BISTRA Alexieva, *A typology of interpreter-mediated events*, in «The Translator», 3/2 (1997), 153-174
- CILIBERTI ANNA, *Fenomeni di «coinvolgimento» in incontri mediati medico-paziente*, in L. GAVIOLI (a c. di), *La mediazione linguistico-culturale: una prospettiva interazionista*, Perugia 2009, 81-110
- GARBER NATHAN, *Community Interpretation: A Personal View*, in R. P. ROBERTS et al. (eds.), *The Critical Link 2*, Amsterdam / Philadelphia 2000, 9-20
- GAVIOLI LAURA / ZORZI DANIELA, *La partecipazione del paziente nell'interazione mediata da un traduttore: note linguistiche sulla dimensione informativa e sulla dimensione interpersonale*, in BARALDI CLAUDIO / BARBIERI VIOLA / GIARELLI GUIDO (a c. di), *Immigrazione, mediazione culturale e salute*, Milano 2008, 155-174
- GENTILE ADOLFO, *Community interpreting or not? Practices, standards and accreditation*, in S. CARR et al. (eds.), *The Critical Link*, Amsterdam / Philadelphia 1997, 109-123
- HALE SANDRA BEATRIZ, *Community Interpreting*, Basingstoke 2007
- JONKER JAN / PENNINK BARTJAN, *De kern van methodologie. Een inleiding*, Assen 2004
- LEMAN JOHAN, *Van Caltanisetta naar Brussel en Genk: De ontwikkeling van een sociale praxis bij Siciliaanse migranten. Een antropologisch onderzoek zowel in de streek van herkomst als in het gastland*, Leuven 1982
- MICHIELSENS MAGDA, *Italia mia. Televisie kijken in ballingschap*, Leuven 1991
- PATTON QUINN MICHAEL, *Qualitative research & evaluation methods*, London 2002
- PENA DIAZ CARMEN, *Communication between foreign doctors and patients*, in C. VALERO-GARCÉS (ed.), *Traducción como mediación entre lenguas y culturas*, Alcalá de Henares 2005, 134-138

- REHBEIN Johan, *Interkulturelle Kommunikation*, Tübingen 1985
- ROBERTS Roda, *Community interpreting today and tomorrow*, in S. CARR ET AL. (Eds.), *The Critical Link*, Amsterdam / Philadelphia 1997, 7-26
- ROY Cynthia, *The problem with definitions, descriptions, and the role metaphors of Interpreters*, in F. PÖCHHACKER / M. SCHLESINGER (eds.), *The Interpreting Studies Reader*, London 2002, 345-353
- SCHIAVO Myrthia, *Italiane in Belgio. Le emigrate raccontano*, Napoli 1984
- SLAPP Ashley Marc, *Community interpreting in Deutschland: Gegenwärtige Situation und Perspektiven für die Zukunft*, München 2004
- VERREPT Hans / PERISSINO Aldo / HERSOVICI Anne, *Interculturele Bemiddeling in de Ziekenhuizen / Médiation interculturelle dans les hôpitaux*, Bruxelles 2000
- VERREPT Hans, *Interculturele bemiddeling in de ziekenhuizen*, in «Hospitalia», 2 (2002), 170- 174
- VERREPT Hans, *De rol van cultuur bij het medisch tolken*, in «Cultuur, migratie, gezondheid», 1 (2004), 44-49
- WADENSJÖ Cecilia, *Interpreting as interaction*, London/New York 1998
- WADENSJÖ Cecilia, *The double role of a dialogue interpreter*, in F. PÖCHHACKER / M. SCHLESINGER (eds.), *The Interpreting Studies Reader*, London 2002, 354-371

DIE SCHNITTSTELLE ZWISCHEN SYNTAX UND LEXIKON
ANHAND DES PRÄPOSITIONALOBJEKTES:
EINE KONTRASTIVE ANALYSE

di

Julia Kuhn / Fabio Mollica¹
Jena / Mailand

1. ZUR EINLEITUNG

Gegenstand des folgenden Beitrags sind regierte Präpositionen im Italienischen, Spanischen und Deutschen. Dafür wird das Präpositionalobjekt zunächst kontrastiv beschrieben und in der Folge das Phänomen der syntaktischen ‘Falschen Freunde’ dargestellt. Hierbei handelt es sich um Interferenzfehler, die aufgrund von Ähnlichkeiten und geringfügiger Varianz zweier (oder mehrerer) Sprachen sowie von Übertragungsphänomenen zwischen diesen entstehen. Zahlreich sind die Beispiele, die man für Falsche Freunde aus dem lexikalischen Bereich kennt. Doch auch die Syntax ist vor derartigen Erscheinungen nicht gefeit. So wird in der Folge am Beispiel der genannten Sprachen gezeigt, wie auch im Bereich der Grammatik Falsche Freunde auftreten können.

2. DAS PRÄPOSITIONALOBJEKT

Im Folgenden wird das *Präpositionalobjekt* (auch *Präpositivergänzung* genannt) im Deutschen, Italienischen und Spanischen dargestellt, da in allen drei Sprachen eine Gruppe von Verben existiert, die eine Präposition selektiert, die von der Verbvalenz bestimmt wird. Somit weisen die vom Verb regierten Präpositionalphrasen sowohl im Italienischen als auch im Spani-

¹ Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis der gemeinsamen Diskussion; Julia Kuhn hat die Punkte 1.-2.2., Fabio Mollica die Punkte 2.3.- 4. redigiert. Dabei wurde die neue deutsche Rechtschreibung verwendet.

schen ähnliche Eigenschaften wie das Präpositionalobjekt des Deutschen auf. Eine kontrastive Herangehensweise erweist sich als besonders sinnvoll, um diesen Aktantentyp zu beschreiben bzw. einzugrenzen, da der Begriff Präpositionalobjekt im Italienischen nicht sehr verbreitet ist und im Spanischen sehr heterogen verwendet wird².

2.1. Das Präpositionalobjekt im Deutschen

In der deutschen Grammatikographie koexistiert für diesen Ergänzungstyp neben dem Terminus *Präpositionalobjekt* (u.a. EISENBERG 2004, S. 305; DUDEN-GRAMMATIK 2005, S. 850; PITTNER / BERMAN 2007, S. 37) auch die Bezeichnung *Präpositivergänzung* (u.a. ENGEL 2004, S. 100), daher verwenden wir im Folgenden für unsere Analyse beide Termini. Da sich die Definition von *complemento preposizionale* in BIANCO (1996) (für das Italienische) bzw. *complemento preposicional* in DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005) (für das Spanische) explizit auf die Engel'sche Präpositivergänzung bezieht, sei dieser Aktantentyp hier kurz kommentiert.

Der Fragetest und die Anapher (s. Tabelle 1) eignen sich besonders zur Identifikation der Präpositivergänzung, deren Präposition in der Regel nach ENGEL (2004, S. 100) bedeutungsleer und nicht kommutierbar ist (wie in *Maria hofft auf eine Beförderung* oder *Die Schüler lachen über den Lehrer*). Die Präposition hat hier vielmehr grammatische als lexikalische Funktion, ihre konkrete Wortbedeutung ist z. T. verlorengegangen (u.a. EISENBERG 2004, S. 305 und HUNDT 2001, S. 173).

	FRAGETEST	ANAPHER
Präpositionalobjekt	bei N [+ Hum]: verbregierte Präp. + Fragepronomen im Akk./Dat. bei N [- Hum]: <i>wo(r)</i> + verbregierte Präp.	bei N [+ Hum]: verbregierte Präp. + Personalpronomen im Akk./Dat. bei N [- Hum]: <i>da(r)</i> + verbregierte Präp.

Tabelle 1: *Präpositionalobjekt im Deutschen*

² Für das Italienische wird im Folgenden der entsprechende Terminus *complemento preposizionale* und für das Spanische *complemento preposicional* verwendet.

Während Akkusativ-, Dativ- und Genitivobjekt einen bestimmten Kasus selegieren, der vom jeweiligen Valenzträger bestimmt wird, regiert die Präpositivergänzung eine in der Regel nicht frei wählbare Präposition. In der Literatur spricht man diesbezüglich deshalb auch von Präpositionalkasus, da die Präposition als Funktionselement dasselbe leistet wie ein Kasusmorphem (EISENBERG 2004, S. 305).

Nicht alle Ergänzungen, die die Form einer Präpositionalphrase haben, sind Präpositionalobjekte. Eine Präposition können etwa auch die Situativ- und die Direktivergänzung des Engel'schen Ergänzungsschemas (ENGEL 2004, S. 101f.) enthalten, wobei die Präposition ebenfalls im Valenzrahmen eines Verbs angelegt ist. In der traditionellen Grammatik fallen diese unter den Begriff *Adverbialbestimmungen*. Im Gegensatz zur Präpositivergänzung sind Präpositionen bei der Situativ- und Direktivergänzung semantisch voll, austauschbar und jeder Wechsel der Präposition bewirkt eine Veränderung der Bedeutung der in der Regel räumlichen Relationen³:

1. Er hofft *über/*an/*vor/*in/auf Besserung. [Präpositivergänzung]
2. Max wohnt in Berlin/auf dem Land/über uns/neben der Bank/bei seinen Eltern/da. [Situativergänzung]
3. Max fährt nach Berlin/ans Meer/ins Gebirge/nach Capri/auf die Zugspitze/über den See/zu seinen Eltern/dahin. [Direktivergänzung]

Überwiegend haben Adverbialien⁴ den Status einer Angabe. Angaben sind nach ENGEL (2004, S. 117) «alle Bestandteile des Satzes, die weder zum Verbalkomplex noch zu den Ergänzungen gehören». Sie zählen nicht zu den strukturellen Eigenschaften einer Verbsubklasse, hängen zwar vom Verb ab, sind aber – im Gegensatz zu den Ergänzungen – nicht valenzbedingt. Sie sind also nicht subklassenspezifisch und sind immer fakultativ. Bei den

³ Zu weiteren Unterscheidungen von Präpositivergänzung, Situativergänzung und Direktivergänzung siehe u. a. ENGEL (2004, S. 100ff.) und DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005, S. 112ff.).

⁴ Adverbialien sind Satzglieder, die «eine lokale, temporale, modale oder kausale Situierung des bezeichneten Sachverhalts» (PITTNER/ BERMAN 2007, S. 39) darstellen. Aus dem Beispiel *Max wartet auf Franz auf dem Berg* kann man entnehmen, dass Präpositionalphrasen in adverbialer Funktion (wie *auf dem Berg*) formal identisch mit denjenigen in Präpositivergänzungsfunktion (wie *auf Franz*) sein können, wobei im ersten Fall die Präposition bedeutungshaltig und kommutierbar (in dem Sinne, dass sie mit dem Adverbialtyp kompatibel sein muss) ist, was bei prototypischen Präpositionalobjekten nicht der Fall ist.

Angaben, die frei gestaltbare Satzteile sind, ist das Setzen sämtlicher Präpositionen möglich, während die Präposition der Präpositivergänzung direkt vom Verb bestimmt und damit fixiert ist:

4. Ich warte *auf den Bus*. [Präpositivergänzung]
5. Ich warte an der Haltestelle/in der Halle des Hotels. [Lokalangabe]

Die Abgrenzung der Präpositivergänzung von den anderen Präpositionalphrasen in Ergänzungs- oder Angabefunktion ist nicht immer einfach, wobei laut BREINDL (1989, S. 30) die Ersetzbarkeit der Präpositionalgruppe durch eine Präpositionalphrase, die einer anderen Adverbialklasse angehört, als Kriterium der Unterscheidung von Situativ-/Direktivergänzungen und Angaben gelten kann:

6. Max arbeitet in der Schule/am Vormittag/bei schlechtem Wetter. [Angaben]
7. Max wohnt in der Schweiz/*am Vormittag/*bei schlechtem Wetter. [Situativergänzung]

EISENBERG (2004, S. 305-309) nennt in seiner Grammatik sechs Hauptkriterien, die die Präposition eines Präpositionalobjektes charakterisieren: (1) Bedeutungslosigkeit, (2) morphologische Einfachheit, (3) Nicht-Kommutierbarkeit, (4) Obligatorik der regierten Präpositionen, (5) Bezug auf Pronominaladverbien und (6) Parallelförmigkeit zu Kasusobjekten (vgl. hierzu auch HUNDT (2001)). Es handelt sich hierbei um mögliche Indikatoren, da nicht alle Präpositionalphrasen in Präpositivergänzungsfunktion all diese Merkmale besitzen und es nicht immer einfach ist, die Präpositivergänzung von den Adverbialien abzugrenzen. Wie BREINDL (1989, S. 81) zusammenfassend darstellt, liegen zwischen den prototypischen Ergänzungen und prototypischen Angaben graduelle Abstufungen vor. Bei einer Reihe von Verben mit instrumentalen, kausalen und finalähnlichen Präpositionalphrasen können diese in der Tat kaum eindeutig als Präpositivergänzung oder als Adverbial klassifiziert werden. Es geht hier um Verben wie *brauchen für*, *begründen mit*, *drohen mit*, *eintreten für*, *sterben an*, *zittern vor* usw., deren Präpositionalphrasen im Übergangsbereich zwischen Ergänzungen und Angaben liegen. Da in einigen Fällen eine eindeutige Klassifizierung

nicht erfolgen kann, findet man in der Literatur eher Modelle von Kontinua, bzw. Modelle kontinuierlicher Übergänge⁵.

2.2. Das Präpositionalobjekt im Italienischen und Spanischen

Die Bezeichnung *complemento preposizionale* ist für das Italienische nicht sehr verbreitet, da die Beschreibung der italienischen *complementi* traditionellerweise einer strikt semantischen anstatt einer syntaktisch-funktionalen Klassifizierung unterliegt (vgl. KUHN / MOLLIKA 2013). In den italienischen (Schul-)Grammatiken findet man in der Tat eine didaktisch unübersichtliche Vielfalt an *complementi*, von denen, wie SABATINI (2007, S. 4) ausführt, nicht klar ist, wie viele es genau sind und wie sie klassifiziert werden sollen. Für das Italienische wurde die Analyse traditioneller Komplemente in erster Linie für Übersetzungen ins Lateinische entwickelt. Dabei wurde besonderes Augenmerk darauf gelegt, wie die *complementi* in dieser Sprache ausgedrückt werden. Es wurde allerdings kaum erklärt, wie ein Satz aufgebaut ist oder in welcher Beziehung die einen Satz bildenden Elemente zueinander stehen. Doch gerade das sind die Voraussetzungen für reflektierten Gebrauch von Sprache, die auch die Basis für das Erlernen einer Fremdsprache bilden können. Wir schließen uns LEONE (2002, S. 107) an, wenn er sagt, dass derartige Klassifikationen «non colgono le molteplici sfumature del pensiero o creano barriere artificiali nell'ambito di una stessa determinazione».

Wie im Deutschen existieren auch im Italienischen (sowie im Spanischen und in zahlreichen anderen Sprachen) Verben, die eine bestimmte Präposition verlangen, die nicht kommutierbar ist und die direkt durch die Valenz des Verbs bedingt ist. Ein Beispiel hierfür ist *it. Maria si ricorda dell'avvenimento*. Das präpositionale Syntagma, das von diesen Verben regiert wird, bezeichnen wir hier als *complemento preposizionale* und beziehen uns dabei auf ELIA / MARTINELLI / D'AGOSTINO (hier: EMDA) (1981, S. 94 u. S. 164) und BIANCO (1996, S. 41ff.). BIANCO (1996) versteht unter diesem Terminus Präpositionalphrasen, deren Präposition:

- direkt von der Verbvalenz bestimmt wird (es handelt sich also um eine regierte Präposition)

⁵ In der DUDEN-GRAMMATIK (2005, S. 852) ist von »Übergangszonen« zwischen Präpositionalphrasen in Ergänzungs- und Adverbialfunktion die Rede.

- nicht austauschbar ist, d.h. in ihrem Gebrauch fixiert ist
- eine in erster Linie grammatische Bedeutung hat.

Dies illustrieren die folgenden italienischen Beispiele (8-10):

8. Maria discute *della situazione politica*.
9. Maria crede *in te*.
10. Maria si fida *di te*.

Das Konzept des *complemento preposizionale* hat für das Italienische den Vorteil, dass unter einem ‘Etikett’ all jene Präpositionalphrasen erfasst werden können, die in der traditionellen Grammatik mit eher semantisch orientierten Kriterien dargestellt werden, und die häufig nur beschränkt beschreibbar sind. Während dem traditionellen Schema der Komplemente folgend das Präpositionalsyntagma in (8) ohne größere Schwierigkeiten als *complemento di specificazione* bestimmt werden kann, verursachen (9) und (10) mehr Unsicherheit. Die Zuordnung als *complemento di stato in luogo* in (9) könnte angezweifelt werden und die Präpositionalphrase in (10) lässt sich mittels der semantischen Klassifikation der Schulgrammatik nicht adäquat beschreiben. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Klassifikation von Präpositionalphrasen behandelt LEONE (2002, S. 103) anhand des Beispiels *it. Annibale morì di veleno*. Die Präpositionalgruppe *di veleno* drückt entweder den Grund, die Ursache oder die Art und Weise des Sterbens aus. Dementsprechend kann es sich je nach Perspektive um drei verschiedene Typen von Komplementen handeln, die entweder die Art und Weise des Todes, den Grund oder das verursachende Medium ausdrücken. Es handelt sich also entweder um ein *complemento di modo/maniera*, *di causa* oder *di mezzo/strumento*. Auch in diesem Fall erscheint uns der Terminus *complemento preposizionale* am geeignetsten zur Beschreibung der Beziehung zwischen dem Verb *morire* und der Präpositionalphrase *di veleno*.

Ganz im Gegensatz zum Italienischen ist im Spanischen der Ausdruck *complemento preposicional* sehr verbreitet. Hier umfasst er oft Funktionen, die in der Valenzgrammatik in der Regel anderen Ergänzungstypen zugeordnet werden. Eine Untersuchung des Präpositionalobjektes im Deutschen und im Spanischen unter valenzgrammatischer Perspektive findet sich bei DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005), auf deren Arbeit wir uns hier beziehen. Die terminologische und konzeptionelle Definition der Präpositivergänzung ist

auch im Spanischen in deskriptiver Hinsicht nicht immer unproblematisch. In der spanischen Grammatikographie koexistiert – wie DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005, S. 96) ausführt – eine ganze Reihe verschiedener Termini zur Beschreibung dieses Komplement-Typs. Dabei variiert die Terminologie in den verschiedenen Ansätzen: So wird das fragliche Element stellenweise als *Aktant* gesehen, an anderer Stelle als *Zirkumstant* betrachtet. Wird das Präpositionalobjekt als Aktant gesehen, wird es in der Literatur wie folgt genannt: *complemento verbal* (HADLICH 1975), *complemento indirecto 3* (GUTIERREZ ARAUS 1998; VILELA 1992), *complemento regido* (ALCINA / BLECUA 2001), *suplemento* (ALARCOS LLORACH 2002; MARTÍNEZ GARCÍA 1995), *objeto preposicional* (ALARCOS LLORACH 2002), *complemento de régimen verbal* (CANO AGUILAR 1999). Wird das Element als Zirkumstant gefasst, so finden sich in der Literatur die folgenden Termini: *complemento* (BELLO / CUERVO 1945), *complemento circunstancial* (GILI GAYA 1961; SECO 1961), *atributo adverbial* (LENZ 1935) (vgl. hierzu DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ 2005, S. 96).

Diese konzeptuelle und terminologische Unterscheidung fußt in der funktionalen und formalen Vielfältigkeit des Präpositionalobjekts sowie in der Schwierigkeit zu bestimmen, ob eine Präpositionalphrase ein Aktant oder ein Zirkumstant ist oder nicht. So kann das durch ENGEL (2004, S. 90ff.) eingeführte Kriterium der Subklassenspezifität in der Praxis unterschiedlich interpretiert werden. DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005, S. 109) bemerkt zu recht, dass die Präpositionalphrase in sp. *hablo con mi madre* zum Beispiel als Aktant oder Zirkumstant betrachtet werden kann. Nach unserer Auffassung, die sich an DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005, S. 109) orientiert, handelt es sich hier um einen Aktanten. Es trifft nämlich zu, dass, wie die Autorin bemerkt, die Präposition *con* hier nicht in gleicher Weise mit dem Verb verbunden ist wie zum Beispiel in *bastar con* oder *contar con*. Es sei aber auch offensichtlich, dass die Präpositionalphrase ein anderes Verhältnis zum Verb hat als in *cantar con alegría* oder *escribir con un bolígrafo*, wo eindeutig Zirkumstanten stehen. Auch die Frequenz und die Gebrauchsvarianten sprächen für eine Klassifizierung der Präpositionalgruppe *con mi madre* als Aktanten, deren Präposition durch das Verb *hablar* regiert wird. So werde mit *hablar de* das Argument ausgedrückt; mit *hablar a* die Richtung der Kommunikationsakts, wobei hier keine Antwort erwartet wird; *hablar con* hingegen drücke die Bidirektionalität der Konversation aus: *Habla de música / Habla a su público / Habla con su novia* (vgl. DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005, S. 109).

2.2.1. Der Frage- und Anaphertest im Italienischen und Spanischen

BIANCO (1996, S. 29ff.) beschreibt das Präpositionalobjekt für das Italienische aus rein formaler und syntaktisch-funktionaler Perspektive und verwendet zur Identifikation in Anlehnung an Engel zwei Testtypen: den Frage- und den Anaphertest (Tabelle 2). Innerhalb des *complemento preposizionale* unterscheidet die Autorin aufgrund der Klitisierung drei Subtypen: *complemento preposizionale*, *complemento preposizionale in di* und *complemento preposizionale in a*. Während bei den letzten beiden Komplemententypen die Präpositionen *di* und *a* auftreten, stehen beim *complemento preposizionale* die nicht lokativen Präpositionen *con*, *contro*, *da*, *fra/tra*, *in*, *per*, *su*, *verso* und die Präpositionallokutionen *a favore di*, *a sfavore di*, *a proposito di*, *di fronte a*, *da parte di*, *intorno a*, *nei confronti di* (vgl. BIANCO 1996, S. 42; EMDA 1981 und SILLER-RUNGGALDIER 1996, S. 218ff.). Dies illustrieren die folgenden Beispiele:

- 11a. Sebastian conta *su Michele*. → *Su chi* conta Sebastian? Sebastian conta *su di lui*.
 11b. Sebastian discute *sul successo dell'operazione*. → *Su (che) cosa* discute Sebastian? Sebastian discute *su ciò*.
 12a. Maria parla sempre *di sua madre*. → *Di chi* parla sempre Maria? Maria parla sempre *di lei*.
 12b. Maria parla sempre *del suo viaggio*. → *Di (che) cosa* parla sempre Maria? Maria *ne* parla sempre.
 13a. Il bambino assomiglia *a sua madre*. → *A chi* assomiglia il bambino? Il bambino *le* assomiglia.
 13b. Luigi si attiene *alla legge*. → *A (che) cosa* si attiene Luigi? Luigi *ci/vi* si attiene.

	FRAGETEST	ANAPHER
complemento prep.	bei N [+ Hum]: verbregierte Präp. + Fragepronomen <i>chi</i> ? bei N [- Hum]: verbregierte Präp. + Fragenpronomen (<i>che</i>) <i>cosa</i> ?	bei N [+ Hum]: verbregierte Präp. (+ di) + betonte Personalpronomina bei N [- Hum]: verbregierte Präp. + Demonstrativum <i>ciò</i>
complemento prep. (di)	bei N [+ Hum]: <i>di chi</i> ? bei N [- Hum]: <i>di (che) cosa</i> ?	bei N [+ Hum]: <i>di</i> + betonte Personalpronomina bei N [- Hum]: Klitikon <i>ne</i>

complemento prep. (a)	<u>bei N [+ Hum]</u> : a <i>chi</i> ? <u>bei N [- Hum]</u> : a (<i>che</i>) <i>cosa</i> ?	<u>bei N [+ Hum]</u> : unbetonte Personalpronomina (<i>mi, ti, gli/le, ci, vi, loro</i>) <u>bei N [- Hum]</u> : <i>ci</i> bzw. <i>vi</i>
-----------------------	--	---

Tabelle 2: *Präpositionalobjekt im Italienischen*

Im Italienischen ist, wie bereits angesprochen, das Konzept des *complemento preposizionale* nicht sehr verbreitet, da in der italienischen Grammatikographie eine starke Tendenz zur semantischen (zu Ungunsten einer syntaktisch-funktionalen) Beschreibung der Komplemente auszumachen ist. So verwendet etwa SERIANNI (2005, S. 70) in seiner Grammatik noch immer einen so gearteten theoretischen Rahmen (dessen Grenzen sich der Autor ganz besonders bei der Analyse der indirekten Komplemente bewusst ist) denn «si fonda per lo più su nozioni ampiamente conosciute e consolidate». In DARDANO / TRIFONE (1997, S. 96) wird zwar der Unterschied zwischen Aktanten und Zirkumstanten angesprochen, doch folgen die Autoren trotzdem der traditionellen semantischen Klassifikation der Komplemente.

In der *grande grammatica italiana di consultazione* werden mit dem Terminus *complementi preposizionali* (SALVI 1988, S. 56) all jene Komplemente bezeichnet, die traditionell *indirekt* genannt werden, während hier mit dem Terminus *complemento indiretto* nur das *complemento preposizionale in a* bezeichnet wird, welches in dieser Grammatik wie auch bei BIANCO (1996) aufgrund der Vielfalt seiner Funktionen eine besondere Berücksichtigung erfährt (SALVI 1986, S. 61 ff.). Im Gegensatz zur *grande grammatica* zählen wir zu den *complementi preposizionali* in Anlehnung an Bianco lediglich diejenigen Phrasen, deren Präposition subklassenspezifisch und nicht-kommutierbar ist.

Im Anschluss an die Beiträge von EMDA (1981) und von BIANCO (1996) zu diesem Komplement-Typus möchten wir die Studien zum Italienischen vom SILLER-RUNGGALDIER (1996) zu dieser syntaktisch funktionalen Kategorie anführen. SILLER-RUNGGALDIER (1996, S. 60) unterscheidet zwischen *Dativobjekt* und *Objektoid*. Dabei ist das Dativobjekt mittels *a* eingeleitet und kann durch Klitika im Dativ pronominalisiert werden. Objektoiden fasst die Autorin hingegen als Präpositionalobjekte, die durch die Klitika *ci/vi* und *ne* und/oder die betonten Formen der Personalpronomina ersetzt werden können. Folgt man der vorgeschlagenen Klassifikation, so erfüllt die

Präpositionalgruppe *alla sorellina* in den zwei folgenden Sätzen unterschiedliche syntaktische Funktionen:

14. Marco assomiglia *alla sorellina*.
15. Marco allude *alla sorellina*.

Während wir in (14) ein Dativobjekt vorfinden, das mittels Klitikum *le* pronominalisiert werden kann, steht in (15) ein Objektoid, das eine Pronominalisierung nur mit einem betonten Pronomen (*a lei*) erlaubt. Dieser Unterscheidung folgend kann ein und dasselbe Verb mit Dativobjekt (16) und Objektoid (17) stehen, je nachdem, ob eine Pronominalisierung mit einem dativischen Klitikon möglich ist oder nicht:

16. Marco ha risposto *ad Anna* con un sorriso./*Le* ha risposto con un sorriso.
17. Marco ha risposto *alla domanda* con un sorriso./*Vi* ha risposto con un sorriso.

Diese Art der Differenzierung könnte allerdings im Bereich der Sprachvermittlung und der Lexikographie insofern schwierig darzustellen sein, als für ein und dasselbe Verb Unterschiedliches gelten kann, je nachdem ob die Präpositionalphrase, die mit der Präposition *a* eingeleitet wird, die Merkmale [+ HUM] oder [-HUM] aufweist. Im Anschluss an SILLER-RUNGGALDIER kann man innerhalb eines *complemento preposizionale in a* (das immer mittels *a* + betonte Pronomina/*ciò* anaphorisierbar ist) zwei Untertypen unterscheiden: das *complemento preposizionale in a* und das *complemento indiretto*, welche in Siller-Runggaldiers Terminologie dem Objektoid und dem Dativobjekt entsprechen (vgl. auch KUHN / MOLLIKA 2013).

Auch DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2005, S. 69) verwendet den Frage- und Anaphertest, um für das Spanische das Präpositionalobjekt festzumachen, welches auch sie als Präpositionalphrase versteht, die durch die Verbvalenz regiert wird (s. Tabelle 3).

	FRAGETEST	ANAPHER
complemento preposizional	bei N [+ HUM]: verbregierte Präp + Fragepronomen <i>quién</i> ? bei N [- HUM]: verbregierte Präp + Fragepronomen <i>qué</i> ?	bei [+ HUM/-HUM]: verbregierte Präp + Personalpronomina

Tabelle 3: Präpositionalobjekt im Spanischen

18. María *cuenta con Pedro*. → ¿*Con quién* cuenta María? → María cuenta *con él*.
19. Ángel piensa *en su madre*. → ¿*En quién* piensa Ángel? → Ángel piensa *en ella*.
20. Tiago se acuerda *de todos mis compañeros de escuela*. → ¿*De quién* se acuerda Tiago? → Tiago se acuerda *de ellos*.

Sowohl im Spanischen als auch im Italienischen ist es nicht immer einfach, das Präpositionalobjekt von anderen Präpositionalstrukturen zu unterscheiden, die sowohl als Aktanten als auch als Zirkumstanten auftreten können. So verlangt etwa das spanische *complemento directo* – im Gegensatz zum italienischen, das immer direkt, ohne Präposition, an das transitive Verb anschließt – die Verwendung der Präposition *a*, wenn sich diese auf eine Person bezieht (sp. *Antonio le ve a Miguel en la calle* vs. it. *Antonio vede Miguel per strada*). Das spanische *complemento preposicional* ist ein Element, das vom Formalen her gesehen aus einer Präpositionalphrase besteht, bei der eine Präposition den Kopf bildet. Laut CUESTA (1997) kann diese Art des Aktanten im Spanischen nicht mit einem Pronomen und einem Adverb ersetzt werden. Nach DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ (2001, S. 102) dienen auch der Anapher- und der Fragetest neben dem Kriterium der Transitivität zur Unterscheidung der verschiedenen Strukturen, wie die Beispiele (21) und (22) illustrieren:

21. Hablan italiano? – Sí, *lo* hablan./¿Qué hablan? (*complemento directo*)
22. Hablan del italiano? Sí, hablan *de él*./¿De qué/quién hablan? (*complemento preposicional*)

Das *complemento directo* in (21) wird durch das Pronomen *lo* anaphorisiert, während das *complemento preposicional* in (22) bei der Pronominalisierung von einer Präposition + Pronomen ausgedrückt wird.

2.3. Die verbregierten Präpositionen

Die Verbindung Verb + Präposition bereitet im Fremdsprachenunterricht nicht wenige Schwierigkeiten, da die regierte Präposition zusammen mit ihrem Valenzträger als eine Einheit gelernt werden muss.

Als Hauptmerkmal des Präpositionalobjektes gilt häufig die semantische

Leere bzw. die reduzierte Bedeutung seiner Präposition. Damit ist gemeint, dass in vielen Fällen die Präposition keine klare Bedeutung hat, da ihr semantischer Gehalt meist ziemlich gering ist. Ihr wird vielmehr eher eine funktionale statt einer lexikalischen Bedeutung zugeschrieben (vgl. u. a. HUNDT (2001, S. 173). Bei adverbialen Präpositionalphrasen wird die Präposition dagegen nach semantischen Kriterien gewählt. Vor allem bei lokalen und temporalen Adverbialien bringt der Austausch der Präposition eine andere Bedeutung mit sich, z. B.: *Andrea steht vor/hinter/neben der Tür* oder *Um/vor/gegen/nach Mitternacht habe ich ihn gesehen*.

In der Literatur des Deutschen ist die semantische Leere der verbregierten Präpositionen sehr umstritten. Während Autoren wie ENGEL (1996, S. 194 und 2004, S. 100), KONIUSZANIEC (1987, S. 26) und HERINGER (1968, S. 434ff.) ihnen eine rein syntaktische Rolle zuschreiben, ist auch an andere Positionen zu denken, die die Semantik der verbregierten Präpositionen eher skalar sehen, auch weil gewisse Überschneidungen mit den Adverbialien (die semantisch durchsichtige Präpositionen selegieren) in der Sprache vorhanden sind. Auch nach EISENBERG (2004, S. 305) haben die Präpositionen keine fest umrissene Bedeutung, sie sind jedoch nicht einfach bedeutungslos: «[I]hre Bedeutung ist aber eher der funktionaler als lexikalischer Einheiten vergleichbar». Dem Autor zufolge sind Präpositionen Funktionselemente, die letztlich dasselbe wie Kasusmorpheme leisten. ZIFONUN et al. (1997, S. 2113) streben in ihrer Grammatik eine Untersuchung der Bedeutungsstruktur der Präpositionen an, die eine differenziertere Betrachtung dieser Funktionswörter ermöglichen soll, und sprechen sich für eine Überwindung der «strikt[en], unmotivierten Trennung zwischen Präpositionen in autonom kodierender Funktion [...] und Präpositionen in rein struktureller Funktion» aus. Die Autoren gehen von folgender Hypothese aus:

Wenn gezeigt werden kann, daß Präpositionen bereits als autonom kodierende Elemente innerhalb von Adverbialia häufig Prozesse der metaphorischen Umdeutung erfahren, so ist es naheliegend, in der Verwendung als Teile von Termen Grenzfälle solcher Übertragungen zu sehen. Im Termgebrauch ist die Übertragung grammatikalisiert, und das Übertragungsmotiv ist nur noch rekonstruktiv zugänglich. (ZIFONUN et al. 1997, S. 2113)

HUNDT (2001, S. 173f.) beschäftigt sich mit Grammatikalisierungsphänomenen bei der Präpositivergänzung im Deutschen und vertritt die Meinung, prototypische, verbregierte Präpositionen seien semantisch leer. Sie

hätten die Funktion, eine Relation zwischen Objekt nominalphrase und Verb herzustellen, und dienten zur Markierung der syntaktischen Relation «Präpositivergänzung» im Satz. Der Autor spricht von einem Wandel der Präposition, die sich von ihrer Ausgangsbedeutung allmählich durch metaphorische Übertragungen und semantische Abstraktionen entfernt. Verbregierte Präpositionen seien sprachhistorisch durch Metaphorierungs- und Abstraktionsprozesse immer aus lokalen Präpositionen entstanden und bei einigen Verben sei der lokale Ursprung noch sehr deutlich zu erkennen (*beruhen auf, abziehen auf, hinwegsehen über, sich drehen um, sich anlehnen an, hängen an, knüpfen an, sich vertiefen in, leiden unter* usw.).

Auch ROSTILA (2005) beschäftigt sich mit dem Phänomen der Grammatikalisierung bei der Präpositivergänzung. Aufgrund der idiomatischen Merkmale und der Disambiguierungsfunktion der Einheit Verb + Präposition bei Fällen wie *bestehen auf/aus/in*, betrachtet er den Valenzträger und die von ihm regierte Präposition, die vorläufig noch kein selbstständiger Bedeutungsträger ist, als ein einziges Lexem. Dieses trete im Satz diskontinuierlich auf, wie in *Ich warte auf ihn* vs. *Ich warte vergeblich auf ihn* (ROSTILA 2005, S. 142). Nur aus der Kookkurrenz mit ihren Valenzträgern ergäben die verbregierten Präpositionen eine gewisse Bedeutung. Nach ROSTILA (2005) hat bei der Präpositivergänzung keine weitgehende Grammatikalisierung stattgefunden. Präposition und Verb hätten sich zwar zu einer größeren Einheit lexikalisiert, die Präposition werde jedoch in der Regel nicht reduziert, weil sie ihre Redundanzfunktion, den zusätzlichen Ausdruck von Regens-Merkmalen, nur durch ihre phonologische Form erfüllen könne. Das Haupthindernis für die Reduktion sei der Bedarf, semantische Rollen auszudrücken. Reduktion, die zum Ausdruck falscher semantischer Rollen führen würde, finde nämlich nicht statt (ROSTILA 2005, S. 163f.). Außerdem erfolgt die Wahl der Präposition dem Autor zufolge nicht durch semantische Selektion, sondern durch Regeln, die ein Produkt der Lexikalisierung und nicht der Grammatik sind.

Das Konzept, dass der Valenzträger (Verb, Adjektiv oder Substantiv) und die von ihm regierte Präposition ein einheitliches Gebilde darstellen, erweist sich als sehr nützlich in der Fremdsprachendidaktik, insofern als Lerner die entsprechenden Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Regens und Dependens besser erfassen können. Am Beispiel der Präpositivergänzung wird das Postulat der kognitiven Linguistik noch klarer, welches besagt, dass Grammatik bzw. Syntax und Lexikon nicht zu trennen sind, sondern

dass zwischen beiden ein fließender Übergang besteht, da es sich um zwei Pole eines Kontinuums handle. Betrachtet man nun das Präpositionalobjekt interlingual aus der Perspektive der Falschen Freunde, zeigt sich noch deutlicher, dass dieses – wie ROSTILA (2005) ausführt – nur aus der Kookkurrenz des Verbs und der von ihm regierten Präposition eine Bedeutung bekommt, die schließlich zum Gelingen von Kommunikation beiträgt. Die Wahl einer nicht von der Sprachnorm vorgesehenen Präposition seitens eines Sprechers, z. B. eines Nicht-Muttersprachlers, die aufgrund von Interferenzfehlern geschieht, kann zu einer normwidrigen Verwendung führen, die in einigen Fällen sogar die Kommunikation unterbricht oder gar abbricht.

Obwohl verbregierte Präpositionen eine große Schwierigkeit im Fremdspracherwerb darstellen, scheint der Stellenwert des Präpositionalobjektes in der Grammatikbeschreibung und in der Lexikographie des Italienischen noch nicht in seiner ganzen Tragweite erkannt worden zu sein. Im SABATINI / COLETTI (2006), dem ersten einsprachigen nach dem Valenzmodell konzipierten Wörterbuch der italienischen Sprache, wird zwischen regierten und nicht-regierten Präpositionen gar nicht unterschieden, obwohl sich die Autoren explizit auf den theoretischen Rahmen der Valenz beziehen. In Hinblick auf die verbalen Ausdrücke, die eine Präpositivergänzung verlangen, wird auch hier eine graphische Darstellung gewählt, die der Darstellung der Satzbaupläne in Valenzwörterbüchern ähnelt (zum Bsp.: *insistere* [sogg-v-⟨prep⟩ arg] *sperare* [sogg-v-⟨prep⟩ arg]). Die Information [⟨prep⟩ arg] wird gegeben, wenn eine nominale Ergänzung gemeinsam mit einer Präposition auftritt. Allerdings wird hier nicht, wie in der valenzorientierten Grammatikographie üblich, angeführt, ob es sich dabei um eine Präpositivergänzung oder um ein Adverbial handelt. So wird etwa auch beim Verb *andare* die gleiche Indikation gegeben [sogg-v-⟨prep⟩ arg]:

23. Maria va in Spagna/al cinema/sulle Alpi.

In Beispiel (23) steht zwar eine Präpositionalgruppe, allerdings handelt es sich nicht um ein *complemento preposizionale*, sondern um ein *complemento locativo dinamico*, das – wie bereits oben erläutert – auch als Aktant fungieren kann, da auch im Italienischen Adverbialien die Ergänzungsfunktion erfüllen können. Auch in den nächsten beiden Beispielen (24) (25) liegen Adverbialien vor. Wir finden hier die Situativergänzung und die Direktivergänzung des Engel'schen Schemas (ENGEL 2004, S. 101f.), die

ALARCOS LLORACH (2002) im Spanischen als *suplemento inherente* oder *objeto preposicional inherente* bezeichnet:

24. Residen en/cerca de/al lado de/junto a/al otro lado de/frente a Vigo.
25. ¡Pon el libro en/sobre/debajo de/al lado de/cerca de/ la mesa!

3. FALSCHER FREUNDE

Herkömmlich werden mit dem Terminus *Falsche Freunde* [FF] Lexem-paare aus zwei oder mehr Sprachen verstanden, die, auch wenn sie eine gewisse formale Ähnlichkeit aufweisen, in semantischer Hinsicht doch divergieren (vgl. u. a. BUSSMANN 2002, S. 213f. und KROSCHEWSKI 2000, S. 85) und aufgrund dessen zu Übertragungsfehlern führen können. Derartige Interferenzfehler können zu Missverständnissen führen. Die Problematik der FF betrifft nicht nur den Spracherwerb und die Didaktik, sondern auch die Translationswissenschaft. Der Terminus FF wurde erstmalig 1928 in der Publikation *Les faux amis ou les trahisons du vocabulaire anglais (Conseils aux Traducteurs)* der französischen Autoren KÆSSLER und DEROCQUIGNY verwendet, die eine Unterstützung für Übersetzer darstellen sollte. Auf der Grundlage von KROSCHEWSKI (2000) und MOLLIKA / WILKE (2011) – die die FF jeweils in englisch-deutschen und italienisch-deutschen Sprachpaaren untersuchen – halten wir fest, dass die FF nicht nur die Semantik betreffen, sondern auf jeder sprachlichen Ebene anzutreffen sein können, also orthographisch, phonologisch, morphologisch, semantisch, stilistisch-pragmatisch und eben auch syntaktisch. Das grundlegende Kriterium für die Wiedererkennung, die Identifikation FF ist die formale Ähnlichkeit auf phonologisch/graphischer Ebene. Weitreichende Koinzidenzphänomene im Spanischen und Italienischen und manchmal im Deutschen können vollkommene formale Identität mit sich bringen. Die FF finden sich vor allem bei Sprachen, die zur selben Sprachfamilie gehören, wie in unserem Fall im Italienischen und im Spanischen. Der Grund hierfür liegt in unterschiedlichen sprachgeschichtlichen Entwicklungen: Die fraglichen lexikalischen Einheiten sind zwar auf ein gemeinsames Etymon zurückzuführen, haben aber im Laufe der Zeit in einer Sprache (semantische und oder phonologisch/graphische) Veränderungen mitgemacht, während sie im jeweils anderen Sprachsystem unverändert geblieben sein können (vgl. MILAN 1989, S. 397f.). In dieser unserer Untersuchung werden wir uns mit

der Beschreibung syntaktischer FF auseinandersetzen, wobei wir besonderes Augenmerk auf Interferenzphänomene legen, die dann auftreten, wenn ein Verb in zwei oder mehr Sprachen formal ähnlich auftritt, allerdings im Typ der gewählten Präposition divergiert.

3.1. *Syntaktische Falsche Freunde*

Neben den semantischen FF liest man in der Literatur häufig auch von formalen bzw. grammatischen FF. Gemeint sind damit jene lexikalischen Einheiten, die in unterschiedlichen Sprachen ähnlich sind, und die zu Interferenzfehlern führen können, die nicht den Inhalt sondern *nur* die formale bzw. grammatische Seite betreffen: dabei kann beispielsweise auf Grund der offensichtlichen formalen Ähnlichkeit eines der Lexeme die Struktur des anderen entsprechend modifiziert werden oder ihm die gleiche Valenz zugeschrieben werden.

Innerhalb der formalen FF werden in der Literatur die folgenden unterschieden (vgl. WOTJAK / HERMANN (1987), KÜHNEL (1993), THIEMER (1979)):

- orthographische FF
- phonologische FF
- morphologische FF.

Eine besondere Klasse stellen, wie wir sehen werden, die syntaktischen FF dar. Während aber die formalen FF das Interesse der Linguisten geweckt haben, fanden die syntaktischen bislang kaum Beachtung, obwohl auch die Syntax eine nicht zu vernachlässigende Quelle für Interferenzen darstellt. Auch wenn ein grammatischer Fehler in den meisten Fällen die Kommunikation nicht merklich beeinflusst, wie das im Falle der traditionellen semantischen FF der Fall ist, ist eine Analyse der syntaktischen ‘Falschen Freundschaft’ äußerst ergiebig. Einige Autoren (vgl. KROSCHEWSKI 2000, S. 104-107) sehen in der Diskordanz der Valenzen eine mögliche Fehlerquelle, da mit der formalen Ähnlichkeit automatisch auch eine vermeintlich syntaktische Äquivalenz einherginge. WEEREN (1978, S. 275) ist der Ansicht, dass der syntaktische Transfer schwieriger zu vermeiden sei als der semantische. Gerade aus diesem Grund scheint es uns angebracht, in die Klassifikation der FF auch die syntaktischen Interferenzfehler mit einzubeziehen,

denn «if two words look or sound the same, there is a real danger that their whole behaviour will be assumed to be the same.» (HAYWARD et al. 1981, S. 138). Die formale Analogie kann also einen negativen Transfer nach sich ziehen, wenn zwei Lexeme in zwei oder mehr verschiedenen Sprachen einen unterschiedlichen Valenzrahmen aufweisen, obwohl sie formal ähnlich sind, woraus eine Veränderung des syntaktischen Aufbaus des Satzes resultiert. Ganz besonders dann, wenn die formale Ähnlichkeit zwischen zwei Sprachen nicht ganz genau der linguistischen Realität der L1 entspricht, kann der Sprachbenutzer oder der Übersetzer derartigen Irrtümern erliegen und das «puede conducirlo por múltiples caminos, que irían desde el más simple error gramatical, pasando por una comunicación defectuosa hasta una interrupción de la comunicación [...]» (DE FRUTOS MARTÍNEZ 2001, S. 289). Die formale Affinität kann daher zu einer Reproduktion der Argumentstruktur eines Lexems von einer Sprache zu einer anderen führen, wodurch ein Satz ungrammatisch wird. Eine Quelle für Interferenzen und/oder Unsicherheiten in der Sprachverwendung sind häufig die regierten Präpositionen aufgrund ihrer idiosynkratischen Natur. Bei den syntaktischen FF finden wir also Verben, die sich syntaktisch unterschiedlich verhalten, obwohl sie aus formaler Sicht ähnlich sind und obwohl sie die gleiche Bedeutung haben (siehe Tabelle 4 und 5), da:

- die regierte Präposition zwischen zwei oder mehr Sprachen divergiert oder
- ein Verb in einer Sprache ein direktes Objekt regiert und in einer oder mehreren anderen Sprachen ein Präpositionalobjekt fordert:

ITALIENISCH	SPANISCH	DEUTSCH
<i>abbonarsi a</i>	<i>abonarse a</i>	<i>etw. abonnieren</i>
<i>concentrarsi su</i>	<i>concentrarse en</i>	<i>sich konzentrieren auf</i>
<i>congratularsi per</i>	<i>congratularse por</i>	<i>gratulieren zu</i>
<i>basare su</i>	<i>basar en</i>	<i>basieren auf</i>
<i>interessarsi a/di</i>	<i>interesarse por</i>	<i>sich interessieren für</i>
<i>telefonare a</i>	<i>telefonar a</i>	<i>telefonieren mit</i>

Tabelle 4: Syntaktische Falsche Freunde im Italienischen, Spanischen und im Deutschen

ITALIENISCH	SPANISCH
<i>concentrarsi su</i>	<i>concentrarse en</i>
<i>contare su</i>	<i>contar con</i>
<i>dare su (affacciarsi)</i>	<i>dar a</i>
<i>pensare a</i>	<i>pensar en</i>
<i>sognare qc./di</i>	<i>soñar con</i>

Tabelle 5: Syntaktische Falsche Freunde im Italienischen und Spanischen

Interessant sind beispielsweise die Verben it. *telefonare* – sp. *telefonar* – dt. *telefonieren*, da sie Beispiele für falsche Analogien sowohl auf Ebene der Grammatik als auch der Semantik darstellen. Das deutsche Verb *telefonieren* regiert die Präposition *mit*, wie in dt. *Markus telefoniert mit seiner Mutter*. Ein derartiger Satz wird von Deutsch-Muttersprachlern häufig falsch ins Italienische oder Spanische übersetzt:

26.

it. *Marco telefona *con sua madre*.sp. *Marco telefona *con su madre*.

In diesem Fall haben wir zwei Verbaare in den von uns untersuchten Sprachen, die sich als Fehlerquelle darstellen, da sie sowohl aus syntaktischer (mit der Realisierung unterschiedlicher Präpositionen) wie semantischer Sicht variieren (siehe Tabelle 6).

ITALIENISCH	SPANISCH	DEUTSCH
<i>telefonare a</i> (anche: <i>fare una telefonata a/chiamare</i>)	<i>telefonar a</i>	<i>jdn. Anrufen</i>
<i>parlare al telefono con</i>	<i>hablar por teléfono con</i>	<i>telefonieren mit</i>

Tabelle 6: Semanto-syntaktische Falsche Freunde

Der deutsche Satz *Markus telefoniert mit seiner Mutter* muss wie folgt wiedergegeben werden:

27.

it. Marco parla al telefono *con sua madre*.sp. Marco habla por teléfono *con su madre*.

da sowohl im Italienischen wie im Spanischen *parlare al telefono/hablar por teléfono* mit «condurre una conversazione telefonica con qualcuno» (eine Konversation mit jemandem am Telefon führen) paraphrasiert werden kann. Somit sind sie keine Synonyme mit it. *telefonare* und sp. *telefonar*, die dem deutschen Verb *anrufen* entsprechen.

Auch nicht-formähnliche Lexeme, die jedoch dieselbe Bedeutung bzw. Bedeutungsstruktur aufweisen (wie sp. *soñar con* – dt. *träumen von* / sp. *pensar en* – dt. *denken an*), können interlinguale Fallen darstellen. Wir subsumieren, anders als z. B. in KLEIN (1968), dessen Beschreibung eine breite Auffassung der FF-Definition unterliegt, solche Wörter nicht unter FF, da zwischen den Lexemen keine formale, sondern nur strukturelle Ähnlichkeit besteht. Es handelt sich dabei um herkömmliche syntaktische Interferenzfehler, da die Valenzträger in den Vergleichssprachen unterschiedliche Präpositionen regieren.

Während zwischen dem Deutschen und den romanischen Sprachen das Phänomen der FF mit syntaktischer Divergenz vor allem Verben mit lateinischem bzw. romanischem Ursprung betrifft, die das Suffix *-ieren* aufweisen, ist die Anzahl von syntaktischen FF zwischen dem Italienischen und dem Spanischen beachtlich. Schon aufgrund der Tatsache, dass in diesen beiden Sprachen die formal ähnlichen Verben selten in der Verwendung der Präposition divergieren (wie bei it. *concordare con* – sp. *concordar con* / it. *discutere di* – sp. *discutir de* / it. *abituarsi a* – sp. *habituarse a* / it. *litigare per* – sp. *litigar por*), scheint es uns angebracht, die Fälle syntaktischer Divergenz im Bereich der Didaktik verstärkt zu thematisieren, um die Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Typen von Verbvalenz zu lenken. In der Tat wird in der Sprachvermittlung häufig stärkeres Augenmerk auf die Autosemantika gelegt (die, da sie die Bedeutung in sich selbst tragen, für die Vermittlung relevant sind), während die Synsemantika, zu denen ja auch die Präpositionen gehören, die eine in erster Linie grammatische Funktion erfüllen, nicht selten übergangen werden. Da Verb und regierte Präposition als Einheit zu betrachten sind, stellt die kontrastive Analyse der syntaktischen FF, wie gezeigt werden konnte, ein lohnendes Analysefeld dar.

4. CONCLUSIO

Anhand einer interlingualen Analyse der syntaktischen FF wird das Postulat der kognitiven Linguistik noch deutlicher, dass Grammatik bzw. Syntax und Lexikon nicht zu trennen sind, sondern dass zwischen beiden Bereichen ein fließender Übergang besteht, da es sich dabei um zwei Pole eines Kontinuums handelt: FF sind nämlich ein Phänomen, das nicht nur die Semantik betrifft (wie traditionellerweise behauptet wird), sondern sie sind auf jeder linguistischen Ebene festzumachen. Manchmal können FF verschiedene grammatische Bereiche gleichzeitig betreffen, da sowohl formale bzw. grammatische als auch inhaltliche Fragen involviert sind, d. h. einige FF können gleichzeitig mehreren Klassen angehören, wodurch sie zu «multiple[n] false friends» werden, wie es am Beispiel von *it. telefonare* – *sp. telefonar* – *dt. telefonieren* ausgeführt wurde. Die Idee, dass Verben und regierte Präpositionen ein einheitliches Gebilde darstellen, erweist sich in der Fremdsprachendidaktik als sehr nützlich, da sie Lernern ein besseres Erfassen der entsprechenden Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Regens und Dependens ermöglicht. Verben, die ein Präpositionalobjekt regieren, stellen in der Tat in vielen Sprachen ein Hindernis beim Spracherwerb dar und müssen von den Lernenden immer mit der regierten Präposition gemeinsam erlernt werden (zum Beispiel *insistere su*, *sperare in*, *pensar en* usw.). Betrachtet man das Präpositionalobjekt kontrastiv aus der Perspektive der FF, zeigt sich noch klarer, dass dieses – wie ROSTILA (2005) ausführt – nur aus der Kookkurrenz des Verbs und der von ihm regierten Präposition eine Bedeutung erhält, die schließlich zum Gelingen von Kommunikation beiträgt. Die Wahl einer nicht von der Sprachnorm vorgesehenen Präposition seitens eines Sprechers z. B. eines Nicht-Muttersprachlers, die aufgrund von Interferenzfehlern geschieht, kann zu einer normwidrigen Verwendung führen, die in einigen Fällen sogar die Kommunikation unterbricht oder gar abbricht. Es ist vor allem die formale Ähnlichkeit unter Verben aus verschiedenen Sprachen, die zu syntaktischen Fehlern führen kann, wenn die Lernenden – oft unbewusst – die Argumentstruktur in der Regel der L1 in die L2 übertragen. Wenn formale Analogie vorliegt, erweisen sich kontrastive Analyse und interlinguale Reflexion als unentbehrlich, um eventuelle Transferfehler zu vermeiden, da, wie SOFFRITTI (2007, S. 129) bemerkt, nur die richtige Identifikation der Aktanten den Sprachlernern die Produktion grammatikalisch korrekter Sätze ermöglicht. Dabei zeigt sich

das Konzept des Präpositionalobjekts als sehr nützlich, weil es eine funktionalere und homogene Beschreibung der Syntax sowohl im Italienischen als auch im Spanischen ermöglicht, deren Grammatikographie derzeit eine verwirrende terminologische und konzeptuelle Vielfalt aufweist.

Bibliographie

- ALARCOS Llorach Emilio, *Gramática de la lengua española*, Madrid 2002⁹, 1994¹, 1998⁸
- ALCINA FRANCH Juan / BLECUA José Manuel, *Gramática española*, Barcelona 2001¹¹
- ANDORNO Cecilia, *La Grammatica italiana*, Milano 2003
- BÁEZ SAN JOSÉ Valerio, *Fundamentos críticos de la Gramática de Dependencias*, Madrid 1988
- BARATTER Paola / DALLABRIDA Sara (Hg.), *Lingua e grammatica. Teorie e prospettive didattiche*, Milano 2009
- BELLO Andrés / CUERVO Rufino J., *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires 1943¹/1945⁴
- BIANCO Maria Teresa, *Valenzlexikon Deutsch-Italienisch. Dizionario della valenza verbale*, Heidelberg 1996
- BLUMENTHAL Peter / ROVERE Giovanni, *Wörterbuch der italienischen Verben. Konstruktionen, Bedeutungen, Übersetzungen*, Stuttgart 1998
- BREINDL Eva, *Präpositionalobjekte und Präpositionalobjektsätze im Deutschen*, Tübingen 1989
- BOSQUE Ignacio / DEMONTE Violeta (Hg.), *Gramática descriptiva del español*, Madrid 1999
- BUSSMANN Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2002
- CANO AGUILAR Rafael, *Los complementos de régimen verbal*, in I. BOSQUE / V. DEMONTE (Hg.), *Gramática descriptiva del español*, Madrid 1999, 1807-1854
- CORDIN Patrizia / LO DUCA Maria Giuseppa, *Classi di verbi, valenze e dizionari. Esplorazioni e proposte*, Padova 2003
- CUESTA MARTÍNEZ Paloma, *El suplemento: problemas de caracterización y tipología*, in «Boletín de la R.A.E.», 77/270 (1997), 57-98
- DARDANO Maurizio / TRIFONE Pietro, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna 1997³
- DE FRUTOS MARTÍNEZ María Consuelo, *El problema de los falsos amigos en dos lenguas afines: gallego e italiano. Propuesta metodológica*, in S. PORRAS CASTRO (Hg.), *Lengua y Lenguaje Poético*. Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas, Valladolid 2001, 287-294
- DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ María José, *Die Präpositivergänzung im Deutschen und Spanischen*, Frankfurt am Main 2005

- DUDEN, *Duden Band 4. Die Grammatik*. 7. neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2005
- EISENBERG Peter, *Grundriß der deutschen Grammatik: Der Satz*. 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2004
- ELIA Annibale / MARTINELLI Maurizio / D'AGOSTINO Emilio, *Lessico e strutture sintattiche. Introduzione alla sintassi del verbo italiano*, Napoli 1981
- ENGEL Ulrich, *Deutsche Grammatik*, München 2004
- FÁBIÁN Zsuzsanna / ANGELINI Maria Teresa, *Olasz igei vonzatok / Reggenze dei verbi italiani*, Budapest 1998
- GILI GAYA Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona 1961⁸
- GUTIÉRREZ ARAUS María Luz, *Las estructuras sintácticas del español actual*, Madrid, 1998⁵
- HAYWARD Tim et al., 'Les faux amis' revisited: Adding the false friend dimension to a large dictionary data base by Longman (LDOCE), in «Toegepaste Taalwetenschap in Artikelen», 11/3 (1981), 137-143
- HADLICH Roger L., *Gramática transformativa del español*, Madrid 1975
- HERINGER Hans Jürgen, *Präpositionale Ergänzungsbestimmungen im Deutschen*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 87 (1968), 426-457
- HUNDT Markus, *Grammatikalisierungsphänomene bei Präpositionalobjekten in der deutschen Sprache*, in «Zeitschrift für Germanistische Linguistik», 29 (2001), 167-191
- KLEIN Hans-Wilhelm, *Schwierigkeiten des deutsch-französischen Wortschatzes. Germanismen – faux amis*, Stuttgart 1968
- KONIUSZANIEC Gabriela, *Präpositionale Rektion und Valenz im Deutschen und Polnischen*, Poznań 1987
- KRESSLER, Maxim / DEROCQUIGNY, Jule, *Les Faux Amis ou les pièges du vocabulaire anglais. Conseils aux traducteurs*, Paris 1964⁶ [erste Ausgabe 1928: *Les faux amis ou les trahisons du vocabulaire anglais*]
- KROSCHEWSKI Annette, 'False friends' und 'true friends'. Ein Beitrag zur Klassifizierung des Phänomens der intersprachlich-heterogenen Referenz und zu deren fremdsprachendidaktischen Implikationen, Frankfurt 2000
- KÜHNEL Helmut, *Typische Fehler Italienisch. 3000 «Falsche Freunde» Italienisch und Deutsch*, Berlin 1993
- KUHN Julia / MOLLIKA Fabio, *Il complemento preposizionale*, in E. CASANOVA / C. CESÁREO (Hg.), *Actes du XXVI Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, València, 6 - 11 septembre 2010, Berlin 2013, 229-240
- LENZ Rudolf, *La oración y sus partes*, Madrid 1920¹, 1935³
- LEONE Alfonso, *Conversazioni sulla lingua italiana*, Firenze 2002
- MARTÍN GARCÍA Hortensia, *Combinatoria y semántica de los verbos suplementarios*, in «Revista española de lingüística», 25 (1995), 397-409
- MILAN Carlo, *Falsche Freunde – ein besonderes Problem der kontrastiven Lexikologie*, in «Zeitschrift für Sprachwissenschaft», 14 (1989), 384-404

- MOLLICA Fabio / WILKE Beatrice, *Italienische und deutsche falsche Freunde: ein Klassifizierungsvorschlag*, in E. LAVRIC et al. (Hg.), *Comparatio delectat*, Frankfurt am Main 2011, Band 2, 923-937
- PITTLNER Karin / BERMAN Judith, *Deutsche Syntax. Ein Arbeitsbuch*, Tübingen 2007²
- PORTO DAPENA José A., *Complementos argumentales del verbo: directo, indirecto, suplemento y agente*, Madrid 1997
- RENZI LORENZO / CARDINALETTI Anna / SALVI Giampaolo (Hg.), *Grande grammatica italiana di consultazione* (3 voll.), Bologna 1998
- RODRÍGUEZ ESPIÑEIRA María José, *Sobre dos tipos de completivas en frases nominales*, in «Verba», 30 (2003), 163-202
- ROSTILA Jouni, *Zur Grammatikalisierung bei Präpositionalobjekten*, in T. LEUSCHNER (Hg.), *Grammatikalisierung im Deutschen*, Berlin 2005, 135-167
- SABATINI Francesco, *Lettera sul «ritorno alla grammatica». Obiettivi, contenuti, metodi e mezzi*, <http://www.unige.ch/lettres/roman/italien/Articles/SabatiniLetterasullagrammatica2007.pdf>
- SABATINI Francesco / COLETTI Vittorio, *Dizionario della lingua italiana*, Milano 2006
- SALVI Giampaolo, *La frase semplice*, in L. RENZI et al. (Hg.), *Grande grammatica italiana di consultazione* (I vol.), Bologna 1988, 29-113
- SECO Rafael, *Manual de gramática española*, Madrid 1961⁷
- SERIANNI Luca, *Italiano. Le Garzantine*, Torino 2005²
- SILLER-RUNGGALDIER Heidi, *Das Objektoid. Eine neue syntaktisch-funktionale Kategorie, aufgezeigt anhand des Italienischen*, Wilhelmsfeld 1996
- SOFFRITTI Marcello, *Die Valenz deutscher und italienischer Adjektive als Internet-Datenbank – theoretische, empirische und informationstechnische Fragestellungen*, in C. DI MEOLA et al. (Hg.), *Perspektiven Zwei*, Roma 2007, 129-145
- TESNIÈRE Lucien, *Eléments de syntaxe structural*, Paris 1959
- THIEMER Eberhard, *Die 'falschen Freunde' als Erscheinung zwischen sprachlicher und innersprachlicher Interferenz*, in «Fremdsprachen», 23/4 (1979), 263-217
- VILELA Mário, *Gramática de Valências: teoria e aplicação*, Coimbra 1992
- WEEREN Jan, *Interferenz durch Kontrastmangel*, in G. NICKEL (Hg.), *Contrastive Linguistics*, Stuttgart 1978, 265-279
- WOTJAK Gerd / HERRMANN Ulf, *Typische Fehler Spanisch. 2500 'Falsche Freunde' Spanisch und Deutsch*, Berlin 1993³
- ZIFONUN, Gisela / HOFFMANN, Ludger / STRECKER, Bruno, *Grammatik der deutschen Sprache*, Berlin 1997

RIASSUNTI

BRUNO VILLANI, *How was Baldr conceived of? A Survey of the Minor Sources of the Myth of Baldr*

In addition to references found in the major sources, i.e. the eddic poems and *Gylfaginning*, the Norse god Baldr is mentioned in a number of poems and sagas. The texts taken into consideration in this paper can be called minor sources because they only contain brief or even obscure allusions to the myth, but in a few cases they can prove useful to understand how Baldr was conceived of or how the myth could be used in profane poetry, that is in non-mythological poetry. A survey of these minor sources shows that in some skaldic poems it is perhaps possible to find traces of possibly older myths: *Haustlong* shows that Loki's binding was not originally connected to Baldr's death; *Sigurðardrápa* testifies Óðinn's rape of Rinda, which is also related in the eddic poems; *Bjarkamál* may reveal a connection of Baldr with jewels and gold. Among the sagas *Hrómundar saga* is interesting because it mentions a sword called Mistilteinn and two brothers called Bildr and Váli, who remind us of the two brothers Baldr and Váli. The other poems and sagas, above all *Málsháttakvæði*, *Sogubrot*, *Hrafn's saga*, show the influence of Snorri's work.

RAIMONDO MURGIA, *A religious view of The Wife's Lament*

The Wife's Lament is an old English elegy copied in the *Exeter Book*. After a brief overview on other interpretations and *cruces*, the present article aims at the Christological interpretation of this poem. Such a religious interpretation rests merely on the comparison between keywords liable to allegorical meaning and the Holy Bible. Other religious texts of the *Anglo-Saxon Poetic Records* will be considered in order to provide more evidence from Old English literature. The allegory of Christ and the Church as husband and wife as well as the maritime allegory of life as a sea-journey are the most important reading keys for corroborating my interpretation.

ALESSANDRO PALUMBO, *Ett fragment av Barlaams saga ok Josaphats. Diplomatisk utgåva av AM 231 VII fol. med en paleografisk och ortografisk undersökning*

The essay examines in detail the palaeographic and orthographic features of the fourteenth-century Icelandic manuscript fragment AM 231 VII fol., which contains

parts of *Barlaams saga ok Josaphats*. The purpose is to establish a reliable basis for a future comparison between this fragment and DG 11, also known as the *Uppsala Edda*, which is believed to have been written by the same scribe. In addition a diplomatic edition of the fragment is presented. In the palaeographic investigation the manuscript's graphs have been analysed into graphtypes and graphtype variants, on the basis of which the script of AM 231 VII fol. has been classified as Northern Textualis, although with some cursive features. In the orthographic investigation the graphtypes established have been correlated with the Old Norse phonemic system in order to identify the orthographic distinctions made in AM 231 VII fol. The results of this investigation differ in part from previous conclusions about the manuscript's older and younger traits, and about word forms ascribable to Norwegian influence. On the basis of the study AM 231 VII fol. has been dated to the beginning of the 14th century.

MARIA ARPAIA, *Geo-grafie immaginarie. Friedrich Hölderlin: una mappa tra memoria e futuro*

In Hölderlins Dichtung spielt die räumliche Beschreibung eine wichtige Rolle. Die antithetische Bewegung zwischen der ursprünglich Griechischen und der modernen Deutschen Kultur erkennt man in den poetischen Räumen seiner literarischen Produktion. Hölderlin beschreibt das moderne Griechenland, in dem Hyperion auf der Suche nach Freiheit reist, und das mythologische, von den klassischen Helden bewohnte Land, sowie Deutschlands bekannteste Landschaften. Durch die Darstellung von Grenzregionen und ‚Schwellen-Räumen‘, die gleichzeitig als Schwelle wie auch als Barriere fungieren, befinden sich jedoch diese scheinbar so unterschiedlichen Orte in einer dialektischen Beziehung.

Vom Roman bis zu den Hymnen kann man eine dynamische und ideale Erdkarte zeichnen, die die Beziehungen zwischen Ost und West fast visuell zum Ausdruck bringt. In diesem neuen Konzept der Geo-graphie, des ‚Schreibens der Erde‘, werden die Himmelsrichtungen auf binäre Oppositionen (Himmel – Erde; Ost – West) reduziert. Das antike Griechenland und das moderne Deutschland überlagern sich, um eine utopische Versöhnung der Gegensätze zu entwerfen.

GUGLIELMO GABBIADINI, *Il mito del duale e la «Gemeinschaft» di Eleusi. Wilhelm von Humboldt interprete dell'elegia Die Klage der Ceres di Friedrich Schiller (1796)*

The dual is a number used in grammar to denote pairs of entities that belong together and form a unity. Traditionally dismissed as a category of peculiar marginality, it became a central issue in Wilhelm von Humboldt's philosophy of

language. Especially in his essay *Über den Dualis* (1827), Humboldt set out to chart the empirical occurrences of this grammatical form and to bring into sharper focus the concept of duality as well as the traditional imagery linked to it. According to Humboldt, the dual proves crucial to understand the grammar system of a language, but also to investigate the mindset and the cultural negotiations thereby informed. The present paper sets out to outline the cultural history of Humboldt's ideas and tries to catch sight of the manifold connections in which his enquiry on the dual crosses the boundaries of linguistics and goes along with literary practices of his own time, especially with Schiller's elegy *Die Klage der Ceres* (1796).

STEFAN NIENHAUS, *Il divertimento agnostico di Tieck: la commedia breve Ein Prolog*

Während Tiecks bekannteste satirische Komödie *Der gestiefelte Kater* mit ihrer ‚Spiel im Spiel‘-Ästhetik nur der literarischen Form des Theaters einen kritischen Spiegel vorhält, geht es im kurzen «dramatischen Gedicht» *Ein Prolog* um viel mehr als um Literatur der Literatur: Wie Jean Paul im Roman, treibt Tieck hier in der dramatischen Form die poetische Wechselspiegelung bis zum äußersten des *teatrum-mundi*-Topos und stellt nicht mehr nur die Wirklichkeit der Bühne ironisch als Scheinwelt bloß, sondern enthüllt die empirische Realität selbst als ein ewiges Schauspiel, das allerdings keinen Direktor hat, also folgt die Welt keinem göttlichen Plan, der eine Erlösung versprechen könnte. Am Ende bleibt dem Menschen nur die Vertreibung der Langeweile mit dem freien Spiel der gleich zutreffenden und falschen Meinungen – eine agnostische und ironische Variante der romantischen Symphilosophie.

GIUSI CIMMINO, *Gli Englische Fragmente di Heine. Politicizzazione di un genere letterario*

Heinrich Heines *Englische Fragmente* (1831), ein bisher wenig beachtetes Werk, das zahlreiche für die Gattung des Reiseberichtes typische Merkmale aufzeigt, sind vom unerbittlichen Urteil des Autors über England und die Engländer geprägt. Heines kritische Einstellung diesem Land gegenüber durchzieht darüber hinaus als wiederkehrendes Motiv andere Schriften, wie z. B. *William Ratcliff* (1822), *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838-1839) und *Ludwig Börne: eine Denkschrift* (1840). Der Aufsatz versucht, die zentrale Rolle hervorzuheben, die England in Heines fatalistischer Auffassung der Menschengeschichte spielt: Als zivilisiertestes Land Europas stellt England das Endstadium der ‚Krankheit‘ der Zivilisation dar, die bald auch Deutschland anstecken wird.

BARBARA DI NOI, *La poetica del calco nelle Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Rilke's acquaintance with Rodin made the poet aware of the method of casting in sculpture, which may have influenced him during his work to the *Aufzeichnungen*. One of the most important themes of the novel is the discovery of the lack of any certitude about Malte's interior world. The main character, who is also the fictional writer of the diary, experiences the continuous attacks coming from his own alienated interior world as well as from the degraded Parisian milieu. Strictly connected to the dialectic of Self-Devolution and Self-Inquiry is the relationship linking the various figures to the surrounding space. On this specific point some fragments of the *Aufzeichnungen* seem to forecast the poetological idea of *Weltinnenraum*. Also related to the space is the awareness of no clear boundaries dividing the Subject from the others or from the exterior world. Outside and inside are rather psychological functions, depending on the subjective perspective. In this floating world also the usual categories of present, future and past seem to loose their meaning. The state of extreme subjectivity undergoes a reversal process (*Umschlag*), resulting in the opposite of Self-Objectivation of the narrator.

GIOVANNI BEVILACQUA, *Der Sprachmittler in der Altenbetreuung in der flämischen Provinz Limburg. Ein Beispiel (nicht) gelungener Integration?*

The ageing or greying of the immigrant population has become an increasingly important issue in the industrialized countries. It is not only the indigenous population who is ageing, but also the immigrants. The article concentrates on the special setting of homes for the elderly, where ageing immigrants now find themselves in a multilingual environment as they persist or regress into their native languages. The main focus is on the situation in the Belgium province of Limburg, where for historical economic reasons, there has always been a large community of Italian people who came to work in the coal mines. Particular attention is given to the specificity of the community interpreter's role inside this community. The paper outlines the results of a PhD research, and illustrates the role of the community interpreter in this specific setting.

JULIA KUHN / FABIO MOLLICA, *Die Schnittstelle zwischen Syntax und Lexikon anhand des Präpositionalobjektes: eine kontrastive Analyse.*

This contribution deals with prepositions governed by verbs in Italian, Spanish and German, whereby the selected lexemes maintain a certain formal analogy. This linguistic phenomenon concerns the syntax-lexicon interface and can be considered to be a main challenge in language pedagogy or for translations if the verb valen-

cy differs in different languages as far as the selection of the preposition is concerned. Even if there is a formal similarity, e.g. between the verbs It. *congratularsi*, Sp. *congratularse* and Germ. *gratulieren* these verbs select different prepositions (i.e. It. *per*, Sp. *por* and Germ. *zu*). Learners of German often tend to use the preposition *für* instead of *zu* which is an interference mistake that can be classified as a *false friend*. This article aims at analyzing the prepositional group governed by the verb (It. *complemento preposizionale*) in Italian, Spanish and German. It will further describe the verb and its governed preposition, thereby focusing on so-called *syntactic false friends*.

Finito di stampare nel mese di settembre 2014

INIZIATIVE EDITORIALI S.r.L.
Via Locatelli 13/V - 95123 Catania (CT)
E-mail: iniziativeeditoriali@libero.it

Impaginato e stampato presso Grafica Elettronica srl, Via Bernardo Cavallino 35/G