

DUE SCRITTORI TEDESCHI

I

UN MAESTRO DEL ROMANTICISMO: LUDOVICO TIECK.

Il grande critico, autore della prima opera classica sul romanticismo tedesco, Rudolf Haym⁽¹⁾ dedicò a Ludovico Tieck un ampio e coscienzioso, e, contrariamente a ciò che è stato detto da più recenti critici, comprensivo e quasi affettuoso studio sul Tieck; ma nel volgere lo sguardo da questa personalità, che tanto spazio occupa nella storia del movimento romantico, a quella invece, rispetto al « movimento », marginale di Hölderlin, si lascia sfuggire il rimpianto che la funzione di primo e ufficiale poeta della « scuola » fondata dagli Schlegel, non fosse stata per ironia della sorte, impersonata, anziché dalla figura del docile e prolisso letterato berlinese, da quella, soffusa di ben altra luce poetica, dello stesso Hölderlin. Nostalgia, questa, di veder più degnamente rappresentato quell'ideale dell'arte romantica da lui pur così sottilmente criticato, che aggiunge una nota simpaticamente irrazionale al già simpatico ritratto dello Haym che emerge dalla sua così ricca e sempre viva opera; ma che rivela in maniera caratteristica quanto sfavorevole sia in definitiva il riflesso gettato sulla personalità di per sé alquanto superficiale e incerta del Tieck da quella che è parsa appunto la immeritata fortuna dell'aver legato il suo nome al sorgere della nuova poesia romantica.

Il peso eccessivo di tale prestigio simbolico, si è andato accentuando via via che la storiografia sul romanticismo tedesco, si è allontanata dall'atteggiamento classico e oggettivo che ispirava l'opera dello Haym per porre sempre più l'accento sugli elementi genericamente romantici a detrimento di quelli individuali e concreti ed ha finito di fatto col sommergere i già scarsamente pronunziati tratti individuali

(1) RUDOLF HAYM, *Die Romantische Schule*, Berlin, 1906.

della reale fisionomia di Tieck. Anche nei più intelligenti ed acuti tentativi recenti di ricostruzione della sua personalità, si è sempre dato maggior rilievo — sia pure con l'intento di giustificare come un'aspirazione, un'illusione, un sogno romantico, di rivendicare come tormento psicologico ciò che appare impotenza creativa di artista, come sostanziale irrazionalismo romantico ciò che appare residuo razionalistico — s'è dato rilievo a quelle, in sostanza, che furono le ambizioni e il fallimento di artista del Tieck, ed al mito che intorno a lui sorse come fondatore di una nuova poesia, e cioè agli aspetti negativi o estrinseci della sua personalità e della sua opera. Di qui l'impressione di ambiguità e di inconsistenza che intorno ad esse permane e che può facilmente esser dissipata quando, invece, ci si soffermi sugli aspetti positivi che pure sono stati chiaramente messi in luce nel corso di quelle stesse analisi critiche: il reale contributo che egli dette alla formazione di una nuova sensibilità come propugnatore, divulgatore, e in certo senso anticipatore del nuovo ideale dell'arte romantica; ed i rari e tenui, ma suggestivi bagliori di poesia contenuti nelle sole sue opere che « di tratto in tratto vengono risuscitate »⁽¹⁾, i *Märchen*, e, per qualche aspetto, alcune *Commedie fantastiche*.

Nelle commedie e nei *Märchen* si può dire che sia contenuto tutto quanto il Tieck scrisse di rappresentativo come espressione del gusto romantico e, in genere, di un gusto letterario. A una reale dignità, nonchè di opera d'arte, di opera letteraria ben poco s'innalza nel resto della foltissima produzione tieckiana. L'edizione completa delle opere, da lui stesso curata, e rimasta unica⁽²⁾, si può dire che costituisca un repertorio dei « soggetti » e dei « generi » attraverso la scelta dei quali si rintraccia uno schema pressochè completo della evoluzione del gusto romantico. E nel *William Lovell* (1795) abbiamo il tentativo di superare polemicamente, e ad un tempo, l'*Aufklärung* e l'*Empfindsamkeit*, le due correnti che confluiscono nel preromanticismo; nel *Karl von Berneck* (1795) un « Orestes in Ritterzeiten », e l'adattamento romantico di un tema prediletto dallo *Sturm und Drang*; nello *Sternbald* (1798), al « *Verbildungsroman* » di discendenza wertheriana rappresentato dal *Lovell*, si contrappone un « *Bildungsroman* » discendente dal *Meister*: all'Inghilterra, Parigi e Roma di maniera preromantica che costituiscono lo sfondo del primo, la Norimberga del

(1) ROBERT MINDER, *Un poète romantique allemand, Ludwig Tieck*, Paris, 1936, p. I.

(2) LUDWIG TIECK, *Schriften*, 28 voll., Berlin, Reimer, 1828-54.

tempo di Dürer; nella *Genoveva* (1799) il dramma religioso, di colorito cattolico; nel *Kaiser Octavianus* (1804) il dramma « universale » in senso romantico che assomma motivi tratti dalle fonti più eclettiche: Shakespeare e Calderón, Jacob Böhme e la leggenda popolare tedesca; nelle *Commedie* il tentativo di creare una nuova ironia romantica, ed infine, nei *Märchen*, coi quali realmente si fonda un « genere » romantico per eccellenza, culmina e si conchiude in coincidenza col dissolversi della « scuola » la fase romantica di Tieck, che in anni più maturi giudicherà severamente gli eccessi romantici degli epigoni e nelle opere più tarde, come le *Novelle* di Dresda, si riavvicinerà al primitivo gusto razionalistico. Ma invano si cercherebbe in questa opera, presa nel suo insieme, l'immagine « sintetica » di una personalità di scrittore; nè il tentativo compiuto recentemente in questo senso dal Minder nella sua preziosa ed informatissima monografia, che di proposito tenta di evadere dalla raffigurazione convenzionale della « personalità » del Tieck prendendo ad argomento l'« opera », conduce a conclusioni positive, per la buona ragione che la sintesi deve esser compiuta a posteriori, e che non si può ricondurre sotto il segno di un'ispirazione centrale un'opera che è per la maggior parte priva di ogni ispirazione (valore di ispirazione non hanno evidentemente i « temi » dal Minder accuratamente individuati sui quali il Tieck ritorna con insistenza), e rientra necessariamente nella categoria delle meccaniche improvvisazioni « a soggetto », e più ancora a « genere » letterario.

Il Tieck era, di fatto, principalmente un improvvisatore. Sappiamo sin nei minimi particolari come egli fosse stato corrotto, sin dall'adolescenza, e dai suoi stessi maestri, al mestiere di « negro » e manipolatore di letteratura commerciale, e di ciò restasse sulla sua formazione un'impronta che non venne più interamente cancellata⁽¹⁾. Ma questa sua specifica attitudine di improvvisatore più che di scrittore, che risulta evidente dalla sua facilità e mancanza di un senso dello stile che non fosse puramente da orecchiante (da « pasticheur » più che non da artigiano letterario, se si vuol definire la qualità del suo « mestiere ») colpisce, più ancora che non in quegli scritti giovanili (come le *Straussfedern*) che sono frutto del suo « mercato » col patriarca del razionalismo berlinese, Nicolai, nella maggior parte delle più ambiziose opere in versi del primo periodo romantico: nello *Zerbino* e nell'*Octavianus* non solo la versificazione, ma la conce-

(1) HAYM, op. cit., i primi capitoli, concernenti il Tieck.

zione stessa sono così goffe e meccaniche da renderle pressochè illeggibili. Anche la *Genoveffa*, che fra queste appare la meno informe e anodina, e riscosse a suo tempo un certo plauso, non ha altro interesse, che di curiosità per il suo dubbio e dilettantesco colorito cattolico, perchè fuori di ciò non può vedersi in essa se non un rifacimento dell'antica leggenda meno ingenuo, ma assai meno artisticamente felice di quello fresco e colorito datone nel suo *Golo und Genoveva* da uno « Stürmer und Dränger », il Maler Müller. E ciò pur senza tener conto della possibilità che il Tieck abbia compiuto un, magari inconscio, furto di ispirazione, giacchè, come egli stesso racconta, prima di scrivere la sua *Genoveffa*, aveva avuto fra le mani, distrattamente sfogliato, e poi del tutto dimenticato, quella del Müller (che ad ogni modo egli indennizzò della rapita primizia del soggetto facendosi editore oltre che della sua *Genoveffa*, degli *Idillii*)⁽¹⁾. A prescindere, tuttavia, dalla sua specifica attitudine di improvvisatore, vi è nell'impersonalità che caratterizza la maggior parte dei suoi componimenti un elemento meno estrinseco e più torbido. Anche quelli fra essi che appaiono più anonimi e difettosi, quali, ad es., lo *Zerbino* (un'informe commedia tra lo scherzoso e il fantastico, in cui si evocano fra l'altro gli spiriti di Dante, Ariosto, Shakespeare e Cervantes) sfuggono, di fatto, ad ogni precisa classificazione; essi non offrono nemmeno un interesse di documento del peggior gusto letterario del tempo, quale si può trovarlo, ad es., nel teatro di quell'Iffland la cui dozzinalità fu proverbiale per più d'una generazione romantica; non è per pura deficienza di mestiere che le commedie tieckiane restarono escluse dalle scene, e confinate nella cerchia dei salotti letterari ove l'autore stesso ne dava lettura, — la sua bella voce e le rinomate doti di attore supplendo ampiamente alle debolezze del testo. Il teatro di Iffland era, secondo una espressione oggi in voga, pienamente aderente ad una realtà, sia pure a quella del gusto del grosso pubblico del suo tempo, mentre quello di Tieck non appartiene nè alla realtà della cattiva letteratura nè a quella della buona: sembra che egli abbia poetato in istato di ipnosi e che, per uno di quegli scherzi non infrequenti in tali pratiche, gli evocati spiriti di Calderón o di Shakespeare parlino tutti con un linguaggio che molto ricorda quello degli aborriti Iffland e Kotzebue.

(1) HAVM, op. cit., e la prefazione agli *Schriften* cit.; è significativa che egli dichiarasse, nella sua prefazione agli scritti del Müller, la sua preferenza per gli *Idillii*. V. MINDER, op. cit., p. 402.

L'impersonalità del Tieck non è dunque soltanto meccanicità e superficialità di improvvisatore, mimetismo, ma a ragione i suoi critici hanno scorto in essa una forma di « assenza »; egli non riesce a creare un mondo fantastico perchè sembra che non ne posseda nemmeno uno reale ed umano. La sua individualità, più che essere estremamente incerta e influenzabile, sembra addirittura non esistere, e, di conseguenza, qualsiasi atteggiamento egli assuma, qualsiasi tendenza rispecchi, anche le più contraddittorie, non si crea mai in lui contrasto nè vita. Se si tien conto dei caratteri estrinseci, si possono in lui discernere i più vari atteggiamenti, si possono scorgere riflessi tutti i caratteri dell'epoca di transizione a cui egli appartenne: razionalismo — egli mantiene il tono pedestre dei contemporanei scrittori berlinesi, e irrazionalismo — egli calpesta ogni coerenza logica; pietismo — egli modella la prima parte dello *Sternbald* sull'ideale, ispiratogli dal Wackenroder, della « Frommigkeit » dell'artista, ed epicureismo — egli ricalda la seconda parte del romanzo sull'*Ardinghello*; un provincialismo degno di Iffland, ed una modernità di concezione del teatro che sembra precorrere Pirandello e Hofmannsthal. Se si tenta di trovare un reale significato alla sua opera non vi si scorge se non la più esasperante uniformità, un senso di vuoto tale da provocare quasi il disagio, sicchè si può dire che alla fallita ambizione del Tieck di creare il senso della lievità e di tenersi nell'evanescente ed aereo, corrisponda un'involontaria, reale capacità di creare quello dell'oppressione, e quasi dell'angoscia di chi si senta mancare il respiro in un luogo dove non v'è soffio d'aria.

Non si può tuttavia rivendicare pel Tieck nemmeno, paradossalmente, l'eccezionalità di un fenomeno letterariamente e psicologicamente anormale, un « carattere del non carattere »⁽¹⁾. Questa stessa sensazione di morboso automatismo dell'espressione, di assenza dello autore dal mondo della sua fantasia, e dalla realtà stessa, di variopinta monotonia (non a caso l'immagine del caleidoscopio sembra avere ossessionato i ricordi e i sogni del Tieck) ci è data, nel fondo, anche dalle rappresentazioni fantastiche di Jean Paul, ove però essa è riscattata da ben altra virtù di sensibilità psicologica e di immaginazione. In Jean Paul, come in Tieck, sembra di scorgere un curioso indifferentismo, una sconcertante disumanità, le quali non sono il prodotto di un vizio morale (in ciò il giudizio poco benevolo, ma acuto, di Carolina Schlegel, che considerava l'indifferentismo morale

(1) LADISLAVO MITTNER, *Tieck e Wackenroder* (Venezia, 1942), p. 203.

come una specie di difetto di famiglia dei Tieck; e quello dello Haym, che scorgeva in questo indifferentismo il vizio morale dell'arte tieckiana, peccano di eccessiva severità, ma anche di sopravvalutazione), bensì più che altro una tendenza al nihilismo, la quale si tingeva, in Jean Paul, di misticismo pietistico, in Tieck, di quel pessimismo razionalistico di cui egli aveva assorbito, secondo lo Haym, il veleno nell'atmosfera del tardo razionalismo berlinese; ma nell'uno e nell'altro non ha il valore di un sia pur negativo atteggiamento morale, perchè è solo il riflesso inerte ed inconscio di una condizione psicologica estremamente diffusa in questo periodo di transizione: la dissoluzione del senso del reale per opera del soggettivismo irrazionalistico, e la conseguente dissoluzione dell'io. Impersonalità e assenza, smarrimento del senso della realtà e dell'io sono i ben noti segni della « malattia romantica », e di una malattia che nel Tieck, come in altre personalità rappresentative del primo romanticismo — da Jean Paul a Karl Philipp Moritz al Wackenroder, al Novalis; e via via si può giungere, generalizzando, sino alla disperazione di Kleist ed alla follia di Hölderlin — ha financo un corrispettivo nelle più varie forme nevropatiche: sulla ipocondria che si celava sotto l'apparente leggerezza di spirito di Tieck i biografi hanno sempre particolarmente posto l'accento.

Ed è, di fatto, la malattia romantica in genere, e non uno stato d'animo individuale, o una particolare condizione psicologica del Tieck quella che si descrive come « nostalgia sempre un po' cupa e sempre vana di solitudine beatificante, smarrimento lieve e progressivo del senso della realtà nell'anima trasognata e insieme irrequieta, l'orrore suscitato dallo sfacelo improvviso e completo creato dall'io, che è poi sfacelo pieno e primitivo dell'io »⁽¹⁾, condizione psicologica che di per sè non rappresenta se non uno stato di subcoscienza, senza superare il quale non si giunge — come di fatto non giunge la maggior parte degli scrittori più tipicamente e tormentatamente romantici — a sentire umanamente e a creare fantasticamente, e non può essere definita come « i sentimenti profondamente umani di cui si nutre la poesia tieckiana ». Dire che nel Tieck più che non la superficialità dell'improvvisatore allevato alla scuola della peggior letteratura berlinese, bisogna vedere quell'incapacità a creare un mondo umanamente e fantasticamente coerente che è l'immediato riflesso dello sfacelo dell'io romantico, non significa sostanzialmente sostituire una valutazione po-

(1) MITTNER, op. cit., p. cit.

sitiva a quella negativa data dallo Haym, ma soltanto riportare questo giudizio negativo ad una diversa motivazione psicologica e storico-culturale, rivendicare, sì, il carattere romantico, ma non la qualità artistica e letteraria dell'opera tieckiana.

E, invero, soltanto nell'assoluto smarrimento del senso dell'umano col quale si annunzia la crisi psicologica del romanticismo si può trovare una giustificazione del raccapricciante cattivo gusto, che è carattere saliente della maggior parte dell'opera tieckiana. Già nell'*Abdallah*, la prima sua opera di un certo rilievo, l'orrido si trasforma inconsciamente in grottesco: di tentazione in tentazione il protagonista è tratto a vendere suo padre per conquistare l'amata; nella scena finale questa, inorridita, lo respinge, ed egli, indietreggiando avvilito di fronte alla ripulsa, cade sul cadavere paterno esposto nella reggia come un orrendo dono nuziale. Vi è tuttavia in questo racconto — nel quale si può vedere una specie di edizione provinciale del genere trattato con tanto spirito nel *Vathek* e nel *Castello di Otranto* — quel tanto di pittoresco da «romanzo nero» da conferirgli un sapore involontariamente scherzoso. Nell'immediatamente consecutivo romanzo sullo stesso tema — la perversione di un animo ben dotato dalla natura per opera di influssi malefici — il celebre *William Lovell*, il grottesco è tale da non destar più nemmeno il sorriso.

Sono state più volte analizzate le complesse intenzioni e l'avvolta psicologia per cui l'ammirazione del Tieck andrebbe ai genii perversi più che non alle anime semplici o «sensibili» che ne sono vittime, e la polemica che contro queste ultime (il motivo non è nuovo, e già si trova negli «*Stürmer und Dränger*») egli svolge. Anche la punizione che infine coglie il protagonista appare intesa in maniera ambigua: più che non come intervento della giustizia divina, essa sembra presentarsi come un mero incidente che viene a turbare i progetti assai pacifici che William, compiuta la sua esperienza a prezzo di innumerevoli delitti, andava coltivando, di ritirarsi a vita rustica e contemplativa. Sorpreso nei dintorni di Roma, dal fratello di una delle tante sue vittime, egli si offre con elegante noncuranza fatalistica al vendicatore e solo si attarda a cogliere, dalla povera finestretta di un'altra sua vittima, un fiore di malva, che si appunta sul cuore perchè l'avversario vi miri dritto: «Il fiore e il suo petto furono sfracellati».

Trarre un senso da questo romanzo, nel quale lo Haym scorgeva il primo segno di quell'indifferentismo e nihilismo che si

esprimerà poi in forma più affinata nei *Märchen*, è assai difficile: gli intenti del Tieck potevano essere ben più empîi di quelli del *Paysan perversi* a cui egli si ispirò (ma col proposito significativo di purificarlo da ogni libertina arditezza, della quale, commenta lo Haym, gli sarebbero mancate ad ogni modo le fonti di informazione!); tuttavia a prima vista non si è colpiti in esso se non dalla incredibile goffaggine che vi si dispiega al confronto dei suoi modelli « larmoyants » inglesi o « libertini » francesi. Ma che oltre alla mancanza di capacità artistica dell'autore, ed alla sua inesperienza letteraria, vi sia in questo grottesco, involontario, senza essere ingenuo, un inevitabile e caratteristico riflesso di quella mancanza di senso della realtà che costituisce il fondo della malattia romantica, è confermato dalla somiglianza di William con altri personaggi come lui discendenti da Werther (la cui malattia, superata poeticamente nel prototipo, si era infelicemente cristallizzata nei discendenti), come ad es. con Roquairol, uno dei protagonisti del *Titan* di Jean Paul, che di William può dirsi per lo meno cugino e come lui dovrebbe incarnare la distruzione del sentimento operata dall'estremo disfrenarsi delle passioni; a differenza di William, che è una goffa marionetta imbottita di mediocrissima stoppa psicologica, Roquairol ha tratti che rivelano la sottilissima esperienza psicologica dell'autore, ed è un suggestivo mascherone romantico-barocco, ma l'uno e l'altro non sono che marionette, non personaggi umanamente e poeticamente vivi.

Che il cattivo gusto che si manifesta in maniera così cospicua nel *William Lovell*, (rendendo alquanto paradossale il venir esso tradizionalmente preso in considerazione come una data importante della storia letteraria), non sia prevalentemente frutto del giovanile provincialismo berlinese dell'autore, ma piuttosto di una connaturata e intimamente romantica deformazione psicologica che ha nel gusto letterario la sua manifestazione più immediata, non ha bisogno di conferma; tuttavia la riprova è largamente offerta da quelle opere del Tieck che dovrebbero rappresentare, invece, il culmine della sua maturità di scrittore, in quanto si collocano al termine della sua esperienza romantica: l'inesperienza è scomparsa, e troviamo in esse una certa scioltezza e abilità, ma il cattivo gusto e con esso la mancanza di sensibilità, vi appare immutato. Si veda, ad es., la commediola tratta dal « Cappuccetto Rosso »⁽¹⁾, generalmente descritta come un'opera secondaria, ma felice e garbata, del Tieck. La fiaba non è più trattata alla maniera fanta-

(1) LUDWIG TIECK, *Sämmlische Werke*, vol. I, pp. 192-200 (Paris, 1841).

stico-ironica delle altre commedie, ma con un curioso gusto che sta fra il realistico e l'operettistico; non occorrono commenti per notare di che qualità sia il realismo da quadretto di genere con cui si descrive la vita del villaggio: la nonna esorta la nipotina a portare il cappuccetto rosso tutti i giorni, anche se a casa vogliono che lo riserbi per le feste: «Sì, bambina, portalo pure, io te l'ho donato, per il Santo Signore! — Ben ti si addice, e come tu sai — da allora sei stata chiamata *Rothkäppchen*, e quando questo sarà consumato —, in qualche modo se ne provvederà uno nuovo»; poi la interroga sulle cose di casa:

ROTH. — Il Padre è infermo nelle gambe, gli divien difficile camminare, — ha il ginocchio tutto gonfio. — Ha preso tante cose — nulla gli fa bene. — Il Cantore pensa che venga dal bere, — che smettere sarebbe la vera medicina, — ma lui non vuole rassegnarsi; — dice che il Cantore lo fa arrabbiare, — lui che potrebbe bere tre volte tanto, — senza avere le gambe gonfie.

Nè ha bisogno di commenti il finale, ove apprendiamo l'accaduto dagli uccellini che svolazzano, indagando, tra la finestra e le cortine del letto:

PRIMO UCCELLO: — È già nel letto, vado a vedere come sta.

SECONDO UCCELLO. — Piacevolmente soffia l'aria tra porta e finestra.

PRIMO UCCELLO: — Signore misericordioso, il lupo selvaggio l'ha dilaniata ed in parte anche già divorata.

Col *Cappuccetto rosso* siamo ancora nel campo dell'improvvisazione, ma anche quando si passa a un racconto come il *Liebeszauber*⁽¹⁾, nel quale il Tieck rievoca non senza abilità ed efficacia l'atmosfera tipica del racconto a sfondo «occultistico» di febbre ipocondria sinistramente rotta dalle risate, dai balli e dalle maschere del carnevale (una formula della quale dal preromanticismo al decadentismo si è fatto abuso in ogni letteratura), come siamo lontani dall'elegante compostezza dello Schiller del *Geisterseher* o dalla superba bravura dello Hoffmann! L'effetto che sembrava annunziarsi crolla per la solita mancanza di coerenza fantastica. Anche in quella che potrebbe essere la scena culminante, ove il protagonista, atteso al proprio fastoso banchetto nuziale da una bellissima sposa (che però

(1) Ed. cit., vol. II, pp. 389-98.

gli si rivelerà come l'autrice di un orribile delitto, perpetrato per legar lui a sè con un filtro di sangue umano) si attarda, indulgendo alla tormentosa malinconia che gli rode l'animo, ad una festa nuziale di povera gente;

Il giovane Jacchè era nella consueta casacca di tela; unico suo sfoggio un paio di gambali di cuoio da lui verniciati il più chiaro possibile. Sembrava un sempliciotto, pareva imbarazzato. Nel volto cotto dal sole della sposa solo pochi ultimi residui di gioventù erano visibili, il suo abito era rozzo e povero, ma pulito; alcuni nastri rossi e gialli, già alquanto scoloriti, svolazzavano dal suo corpetto, ma soprattutto notevole era l'acconciatura dei capelli, irti di grasso, di farina e di forcine al punto da costituire sulla sua fronte una torre, in cima alla quale era assicurata la corona. Rideva e pareva lieta, benchè vergognosa e goffa... Un sudicio musicante dagli occhi storti seguiva il corteo schiamazzando e traendo stridii da un violino sconnesso, che in luogo di corde aveva tre fettucce.

Se questo quadretto può presentarsi per un momento come una immagine dettata dallo stato d'animo del protagonista a cui, in quella specie di caricatura di nozze, sembri di vedere smascherate le menzogne di quelle che l'attendono, siamo presto disingannati: il grottesco è del tutto involontario, e lo dice il commento di lui: « Come merito io di indossare sete e dormire sulle piume, o che l'uva mi prodighi il suo sangue più prezioso?... Questi poveri sono migliori e più nobili di me... ».

Questo gusto letterario che così facilmente degenera nel burattinesco, in un grottesco non intenzionale che ha del macabro, questa goffaggine e legnosità che è data da una sostanziale disumanità, questa assenza dello scrittore dal mondo rappresentato che è poi assenza di vita si ritrova in varia misura in tutti i maggiori scrittori del primo romanticismo tedesco. Il mondo di sogno in cui tenta di evadere Novalis è, non diversamente da quello di Jean Paul (che è d'altronde scrittore più immediato e popolare, ma infinitamente più ricco di doti artistiche) un paese di zucchero filato e un limbo in cui si sente mancare il respiro e la vita; il preteso « Faust cattolico » di Brentano s'incarna in una marionetta di negromante tra farsesca e macabra; anche in uno scrittore insieme così delicato e così psicologicamente acuto come Arnim troviamo strane schematicità e concetti di vita alquanto barbarici, ad es. il matrimonio inteso come olocausto che egli rappresenta nella *Gräfin Dolores* e pare simboleggiato nella corona di spine che decora il frontespizio del secondo volume del ro-

manzo⁽¹⁾. E se a prima vista questa barbarie del gusto sorprende in scrittori che per altro canto debbono considerarsi come l'espressione più aperta e rivoluzionaria della contemporanea cultura europea, di essa è facile individuare le origini. L'anticlassicismo romantico si può dire che approfondisca in questi scrittori la cosiddetta frattura che è fra la loro cultura e la loro civiltà, fra il loro pensiero (e anche il Tieck, benchè sprovvisto di attitudini filosofiche, era guidato nelle sue esperienze letterarie dai concetti estetici e critici ispirati dagli Schlegel, o più tardi dal Solger, da nuove nozioni di filosofia della natura e così via) — e l'*humus* della loro sensibilità e il loro gusto letterario. E se da una parte questo anticlassicismo conduce, nel campo dell'estetica, della critica, e della filologia, a conquiste rinnovatrici della concezione umanistica, già impoverita dall'illuminismo; d'altra parte esso ravviva e riacutizza polemicamente nel gusto la tedesca povertà di tradizione umanistica. In altre nazioni la rivoluzione romantica dà i suoi bei frutti letterarii quando s'innesta, rinnovandolo, sul ceppo umanistico, come avviene da Leopardi a Keats a Baudelaire. In Germania, rinnegando Goethe e il classicismo, rinnegando quella civiltà illuministica che nobilitava l'arte di Lessing, rinnegando anche la più umana natura rousseauviana degli Stürmer und Dränger per sostituirla una natura scientifica e mistica, magica e sacrilega, i romantici fanno appello ad un'umanità schiettamente germanica, che però, fatalmente, risorge non rivestita del giovanile vigore di Armínio, o di gotica spiritualità, bensì di elementarità luterana. Ed è bensì vero che questa elementarità aveva da tempo trovato sul piano psicologico il suo correttivo nell'irrazionalismo pietistico, e che il pietismo aveva rappresentato un'eccezionale fonte d'arricchimento psicologico; ma con l'irrazionalismo e con la *sensiblerie* pietistica, fonte prima del sentimento e dell'irrazionalismo romantico tedesco, l'*humus* della civiltà tedesca si compenetrava di un nuovo elemento antiumanistico, o per lo meno così antitetico alla concezione umanistica come l'ideale della « Frommigkeit » lo è a quello della classica « pietas ».

Il gusto letterario, che è sempre lo specchio fedele di tutti gli elementi tradizionali e inconsci di civiltà, riflette nei romantici tedeschi una mancanza di senso e di misura umanistica che è un segno di barbarie; non è barbarie ingenua, bensì, si dovrebbe dire, decadente, che si manifesta nella sua forma più incontrollata per opera di quella quasi assoluta insensibilità ai valori formali, che nei romantici è im-

(1) Vedi l'ed. della Berlin. Realbuchhandlung, Berlin, 1809.

mediata conseguenza della loro ambizione al superamento della forma letteraria in una forma che riunisca in sè pittura, poesia e musica. Ma tale spiccata mancanza di senso umanistico, e insensibilità ai reali valori formali, è nei maggiori scrittori variamente riscattata e compensata da altre doti; cosicchè in Novalis si resta affascinati dalla curiosa impronta, candida e bieca, del suo misticismo magico; in Brentano dalla trascinate passione sensuale per la musicalità e per il colore; in Arnim dalla singolarità dell'immaginazione; in Tieck, invece le premesse della formazione son le stesse che in questi scrittori; il fondo psicologico e letterario cui egli attinge è lo stesso, anche in lui vi è uno spiccato anticlassicismo romantico, ed una insensibilità spiccatamente romantica per i valori formali — come risulta chiaramente dal suo stesso gusto di critico, pur così aperto e intraprendente; egli è affine ad essi per ciò che è elemento generico e negativo. — manca però di quegli elementi individuali e positivi che in essi vi si contrappongono, forza di temperamento, ricchezza e profondità di interessi intellettuali, religiosi, scientifici. La definizione che di lui è stata data come del « più puramente letterato » fra i romantici rischia di assumere un significato puramente e spiccatamente negativo.

È proprio, in realtà, l'interpretazione di questa qualifica di letterato uno degli elementi più importanti del giudizio sul Tieck. Intendendola in modo troppo ristretto, ci si limita a considerare il Tieck facile e superficiale orecchiante, ma questo non deve far dimenticare quello che è il Tieck letterato nel senso migliore: se egli fu detto « spirito proteiforme » del romanticismo non è per pura rettorica, e nemmeno perchè la sua « prodigiosa facoltà mimetica » lo portò ad imitare ed improvvisare in ogni genere letterario, ma per le sue eccezionali virtù di animatore, divulgatore e scopritore di poeti e di poesia.

Infaticabile lettore, il Tieck fu dotato di un sentimento dei valori dell'arte e della cultura che non s'innalza a coscienza critica, ma si rivela come un eccezionale istinto di scopritore; e di un autentico e sconfinato entusiasmo e fede nella poesia. Per queste virtù egli ebbe il potere di indurre il suo timido amico Wackenroder⁽¹⁾ ad esprimere il suo puro e mistico ideale dell'arte, che tanto influsso doveva avere sulla sensibilità romantica, nel quale la « Frömmigkeit » pietistica si affina e tende a congiungersi con la « pietas » umanistica; a scrivere quelle

(1) Per i rapporti col W. v. BONAVENTURA TECCHI, *Wackenroder*, Firenze, Solaria, 1927. Di quelli che furono in genere i rapporti del Tieck con gli amici della prima gioventù si veda la fine analisi data dal MITTNER, op. cit.

Ergiessungen alla cui stesura egli anzi collaborò. Della stessa natura dovè essere il suo rapporto con uno spirito ugualmente ritroso, quale il Novalis. A lui si deve se non andarono dispersi gli scritti di Lenz e di Müller e di Kleist, di questi, e di quelli di Novalis e di Solger facendosi lui editore. Del suo universale e, nel senso più alto, «romantico» senso della poesia antica e moderna testimoniano le sue vastissime conoscenze letterarie, il gusto aperto che gli faceva comprendere da Dante a Boccaccio, da Shakespeare a Calderón, alle saghe nordiche, a scrittori moderni come il Manzoni. Le sue opinioni critiche sono spesso notevoli per la giustezza dell'indirizzo, anche se a vero giudizio non possono mai maturare per l'assoluta incoscienza del senso della forma che egli ebbe come artista e che si rifletteva nell'atteggiamento del critico, ispirato a un concetto barbaramente contenutistico. Della sua opera di divulgatore e traduttore, il massimo merito è forse la traduzione del *Don Quijote*, che portò il capolavoro del Cervantes agli onori del gusto romantico. Senza contare meriti più incerti che si usa riconoscergli, come l'aver dato l'avvio (lui del quale non sopravvivono se non i celebri versetti del prologo dell'*Octavianus*, che sembrano racchiudere una parola magica del romanticismo, e che non aveva alcuna reale sensibilità musicale) alla «poesia musicale»⁽¹⁾.

Nè d'altra parte il Tieck fu attratto verso il romanticismo unicamente per motivi superficiali, o per le deteriori affinità psicologiche cui si è accennato. A suo modo, e nei limiti della sua natura, egli espresse il meglio di sè nel corso dell'esperienza romantica, e in quel periodo scrisse le sue opere più personali e significative, che raccolse nel *Phantastus*, e incorniciò, alla maniera del *Decamerone*, nella conversazione di una eletta compagnia nella quale è raffigurata l'ormai dissolta scuola romantica: l'intenzione affettuosa e nostalgica che s'indovina, e risuona nelle lettere introduttive, è però sopraffatta dall'abituale cattivo gusto, e quel che ne risulta è una greve utopia idilliaca.

Nel *Phantastus* egli ripubblicava quella fra le commedie che è considerata il suo capolavoro, il «Gatto stivalato», che supera indubbiamente per vivacità e armonia di composizione ogni altra opera sceneggiata del Tieck, e offre un esempio notevole di quell'espedito del «teatro nel teatro» che in tutte le epoche è stato oggetto di esperimento. Ma questa garbata struttura non contiene molto più di una mediocre satira contro il filisteismo razionalistico, la quale, come

(1) Per quest'aspetto della figura del Tieck v. in particolare MINDER, op. cit., dove esso è documentato con grandissima cura.

accade in genere con gli scritti densi di riferimenti politici d'attualità, non riprende oggi pienamente vita anche se i riferimenti stessi possono ancora venire illustrati. Il giudizio dello Haym, che dopo aver lodato la commedia, dice che essa non guadagna ad una seconda lettura, non è stato sostanzialmente smentito dalla critica più recente, e anche il Minder conchiude: « Manières d'une main trop lourde » che sarebbe poi quella della critica non agiografica « ces subtiles créations de la fantaisie s'évanouissent, ne laissent que quelques cendres. Il faut être dans la même disposition d'esprit que le poète pour célébrer, comme l'a fait cent ans plus tard Ricarda Huch, cette délicate ivresse de l'esprit »⁽¹⁾. Delle altre commedie che il Tieck trasse dalle fiabe del Perrault, spinto non, come egli dice, dal desiderio di emulare il Gozzi, ma dal gusto « di rielaborare per la scena e in altro modo, ed alla maniera tedesca, un racconto fantastico », notevole è soltanto il primo di questi esperimenti, il *Ritter Blaubart*, dove l'innesto del motivo fiabesco in una maniera « Sturm und Drang » è fallito, e non vengono alla luce le intenzioni « umoristiche e bizzarre » che egli aveva in mente (e matureranno in seguito in un curioso, se non spiritoso, capriccio sulle « Sette mogli »), ma vi sono qua e là scene efficaci, come quella in cui Agnese cerca di ingannare la propria paura scherzando infantilmente col marito, il quale la asseconda con una severità che da paterna diviene improvvisamente minacciosa, e poi, scoperto il misfatto, lamenta con gli accenti del più sconsolato scetticismo questa settima delusione datagli dal perfido bel sesso. Ma anche il motivo di un Barbablù condotto dall'esperienza alla misoginia, e quindi alla pazzia malinconica e alla criminalità, che sembra accennarsi, si perde nella incoerenza drammatica dell'insieme.

Il gusto tra irrazionalistico e ironico del meraviglioso a cui il motivo fiabesco serve di pretesto, si esprime ancora nelle *Commedie* alla maniera del tutto decorativa in cui l'aveva inteso il preromanticismo settecentesco; non così nei *Märchen*, ove il paesaggio dominante è quello delle antiche foreste germaniche, e l'atmosfera misteriosa e intensa di mormorii di uccelli e stormir di fronde sembra quasi wagneriana; dove i motivi leggendari e popolari, anche essi prevalentemente germanici (Eckart, Tannhäuser etc...) sono rielaborati dal Tieck in maniera del tutto originale. In alcuni, come l'*Eckbert* e il *Runen-berg*, il motivo stesso è di pura invenzione tieckiana.

(1) Op. cit., p. 64.

Il Tieck aveva già dato prova della propria capacità di entrare nel gusto e nello spirito della leggenda popolare cavalleresca col suo rifacimento garbatissimo degli *Heymonskinder* (altri come la *Melusine* e la *Magelone* sono più liberi e di gusto assai più dubbio), ma nei *Märchen* egli è attratto verso questi temi non da stimoli letterari e intellettualistici, ma da un'individuale esigenza della fantasia, e per la prima volta crea qualcosa che ha, se non vita, suggestione fantastica.

La predilezione per il fantastico appare in tutta l'opera di Tieck un carattere intellettualistico, razionalistico quasi, pretesto per evadere dal sentimento di negazione della realtà che egli aveva nell'intimo, non modo di esprimerlo. Nei *Märchen* soltanto egli diviene cosciente di questo sentimento d'irrealtà, di illusorietà delle cose e del suo stesso io, e tende ad esprimerlo fantasticamente; e abdicando via via a quell'atteggiamento di superiorità ironica che in lui è del tutto forzato, si abbandona a sensazioni incerte, che sembrano provenire da uno stato tra la veglia e il sonno, creando una sorta di torbida suggestione fantastica.

L'affinità stessa del motivo centrale dei *Märchen* con quelli che prevalgono in tutta l'opera di Tieck conferma la fissità e l'insistenza di questo sentimento di profonda negazione verso la vita. Come già nel *William Lovell*, e in varia forma in altre sue opere, il protagonista, caduto sotto l'influsso di una potenza malefica, o comunque magica, viene sottratto a sè stesso, alla sua vita, e stretto nella pania di un'allucinazione che a poco a poco distrugge per lui ogni realtà. Così la donna del bosco nel *Runenberg*, il *Tannenhäuser* nel racconto omonimo, e via via sino ancora ai racconti più estranei allo spirito del «*Märchen*» romantico, quali il *Liebeszauber* e il *Pokal*. In tutti questi racconti domina un senso torbido di angoscia, di sonno, un sentimento vago di lontananza, artificiosi, ma suggestivi, che però solo nel *Blonde Eckbert* e nel *Runenberg*⁽¹⁾ riescono a creare compiutamente una labile e artificiosa, ma singolare atmosfera; e questi due racconti si può dire che racchiudano tutta la poesia del Tieck.

Il motivo del malefizio è meno trasparente nel *Blonde Eckbert*, il primo dei *Märchen*, col quale il Tieck trovò quasi occasionalmente la sua più originale formula letteraria; trasparentissimo invece vi è il «tema» della solitudine, che è svolto quasi come un motivo musicale, ed in maniera che già lo Haym definiva insistita ed artificiosa; nè in genere si può negare l'artificiosità del «rado tessuto del cosid-

(1) Ed. cit., vol. II, pp. 364-70, e 381-89.

detto poetico » di cui si compongono i *Märchen*. Ma reale è l'efficacia dell'artificio, e realmente suggestiva l'atmosfera che avvolge il racconto.

Qui si può certamente evocare i romantici concetti di sogno e di magia: ma è la magia che crea fantasmi stimolando le debolezze della nostra immaginazione, il sogno in senso puramente fisico di incubo, col suo torpore, la sua sfuocatezza di immagini, la sua incoerenza psicologica. La stessa sconnessione del racconto, ove tutto è gratuito, dal mistero iniziale alla colpa finalmente rivelata — un inconsapevole incesto —, contribuisce a creare quest'atmosfera sfuocata di sogno. Già l'inizio, romantico e cavalleresco, non ha rapporto con lo svolgimento, puramente fiabesco:

In una contrada dello Harz abitava un cavaliere non altrimenti chiamato che il biondo Ecberto. Aveva circa quarant'anni, era di statura media, corti capelli biondo-chiari incorniciavano lisci e folti il suo viso pallido e meditativo. Viveva molto quieto e riservato; non prendeva mai parte alle faide dei vicini suoi; raramente, anche, lo si vedeva varcare le mura del suo piccolo castello.

All'unico suo amico, un misterioso cavaliere chiamato Walther, una sera Ecberto rivela il suo segreto, che è poi quello della moglie, Berta. Questa racconta come, sperduta da bambina nel bosco, vi sia stata raccolta da una misteriosa vecchia che, così curva sotto il suo manto nero, incuterebbe paura se non fosse stranamente comica per il modo in cui saltella velocissima appoggiata alla sua gruccia, parla e canta con voce gracchiante, e torce il viso, incessantemente, nelle più strane smorfie. Questa vecchia la conduce ad una casetta sperduta nel bosco, ove le accoglie l'abbaiare di un festoso cagnolino, e ivi lascia Berta a custodia del suo tesoro, un uccello che depone ogni giorno un uovo prezioso, e risponde a tutto quel che gli si chiede cantando sul motivo della sua prediletta canzoncina (*Waldeinsamkeit — die mich erfreut — Morgen wie heut — in ewger Zeit*). Qui ella trascorre felice la sua adolescenza lavorando e sognando.

Ero più contenta, ora, quando ero sola, poichè allora ero la signora della casa. Il cane mi amava molto e faceva tutto ciò che volevo, l'uccello rispondeva con le sue canzoncine a tutte le mie domande, la piccola ruota dell'arcoliaio girava sempre più ilare, e così io non sentivo alcun desiderio di mutamento.

Questo senso di serena monotonia operosa, di silenzio animato dai mormorii della foresta, di solitudine in cui la vita e i sogni si fanno più intensi, vengono intuiti dal lettore, che compie con la fantasia ciò che è appena suggerito dalla narrazione arida e monocorde. Alle soglie della giovinezza la nostalgia del mondo si risveglia infine in Berta, che fugge con l'uccello prezioso. Nel mondo si trova più che mai sola, coi suoi rimorsi, impersonati dall'uccello, che finisce con l'uccidere. Infine il destino la farà incontrare in Ecberto, una gemella anima solitaria. Finito il racconto, un commento, apparentemente casuale, dell'ospite fulmina Berta, che si sente venir meno e, ritiratasi nelle sue stanze, è colta da una violenta febbre; in breve tempo muore dopo aver confidato al marito che la causa del suo terrore è stato il sentir pronunciare dall'ospite il nome del cagnolino della vecchia, che ella non aveva detto perchè non era mai riuscita a ricordarlo. Ecberto, preso da una folle angoscia, insegue l'amico e l'uccide. Rimasto più che mai solo, ritrova un giorno un nuovo amico in un cavaliere chiamato Ugo. Di nuovo sente il bisogno di confidarsi, di nuovo alla confidenza segue il pentimento: e gli pare di intuire nello sguardo di Ugo una minaccia, di ravvisare nei tratti di lui quelli di Walther. Preso dal terrore, fugge, e per la via ovunque quel volto lo perseguita. Ad un tratto ode le note di una familiare canzoncina: è l'uccello di Berta. Sviene, e nel delirio sente l'abbaiare di un cane, poi la voce della vecchia che gli svela il mistero: era lei Walther, era lei Ugo; Berta era la sorella di Ecberto, e la sua avidità ha interrotto la prova al momento in cui ella stava per essere premiata col felice scioglimento dell'enigma.

Tutto il fascino di questo racconto sforzato e insieme inconsistente è in un suo tono sommesso, e nella strana atmosfera di silenzio e immobilità che lo avvolge; i personaggi sono ombre; anche la voce di Berta sembra giungerci da lontano: le uniche note vivide sono l'abbaiare del cagnolino, la gracchiante risata della vecchia, la canzoncina dell'uccello. Con il *Blonde Eckbert* non sembra che il Tieck aspirasse ad altro che a creare ciò che di fatto creò, e a dargli anzi un'impronta di modernità e di singolarità forse insuperata dagli altri *Märchen* romantici, pure artisticamente più consistenti: un « genere » nuovo. L'ambizione era dunque del tutto estrinseca, e puramente letteraria, ma non avrebbe preso corpo, come non l'aveva preso nei precedenti tentativi di creazione di generi nuovi, dai quali non era nato se non l'ammasso inerte che costituisce la maggior parte della sua produzione, se non avesse finalmente trovato un terreno immagina-

tivo in cui metter radici. Questo terreno il Tieck lo trova soltanto nel subcosciente, e nell'intrecciare a motivi leggendari e fiabeschi elementi soggettivi e patologici — come dice giustamente il Minder, siamo più vicini a Freud che a Grimm (a parte i più incerti spunti biografici che si possono rintracciare) — creando il senso dell'incubo e dell'allucinazione, egli si rivela artista di una virtuosità che il resto della sua opera non avrebbe lasciato sospettare.

Il *Blonde Eckbert* è considerato il « più perfetto » dei racconti tieckiani, ma non vi è dubbio che l'ultimo della serie dei *Märchen*, il *Runenberg*, oltre ad essere assai più complesso, ha ben altra consistenza poetica, e che dalla suggestione del patologico si giunge qui veramente all'umana espressione del sentimento. A ragione il Minder dice che, chi in questo racconto ha voluto vedere un contributo alla filosofia della natura, (ed è noto come una conversazione con lo Stefens e l'aneddoto di uno scienziato che portava un sacco di pietre con la gelosa cura di chi ha trovato un tesoro, abbiano suggerito vari spunti del racconto) si è fermato su motivi del tutto esteriori e quasi decorativi, come esteriore e decorativa è l'evidente connessione con la filosofia del Böhme e del Novalis. Convincente appare la spiegazione che la vera ispirazione del racconto sia stata determinata da motivi biografici e psicologici del tutto personali: il contrasto che egli ebbe col padre per la sua vocazione di scrittore, e via via l'estraniamento dei periodi di nevristenia, poi la vita serena nei primi tempi del matrimonio e nell'attività letteraria, infine il nuovo e più grave periodo di nevristenia al termine del quale egli appunto scriveva il *Runenberg*. Tutti questi motivi risultano in maniera assai trasparente del racconto.

Christian si è fatto cacciatore perchè attirato verso le solitudini selvagge della montagna da un irresistibile desiderio, mentre, al contrario, un segno di ripugnanza lo allontana dalla pianura addomesticata dalla mano dell'uomo, alla quale l'avrebbe legato il mestiere paterno di giardiniere. Colto, una sera, dal calar del sole in una valle remota, ha un momento di nostalgia.

« Le ombre si allungavano nella stretta valle. Un fresco crepuscolo si stendeva sulla terra, e le vette degli alberi, come le arrotondate cime dei monti, erano le sole che ancor dorasse la luce del tramonto », ed egli sente il desiderio dei volti familiari, dell'ambiente caldo della vita degli uomini che gli era sempre parso così oppressivo. Chiuso nei suoi pensieri, non si accorge di strappare una radice dalla terra, e improvvisamente sente un brivido sotterraneo che per essa si pro-

paga come una vibrazione dolorosa, e gli penetra nel cuore « come se inconsapevolmente egli avesse toccato la ferita a causa della quale il morente cadavere della natura sta per dipartirsi »: capisce che si tratta della mandragola, strappando la quale si provocano lamenti tali da fare impazzire un uomo, e, spaventato, fa per fuggire, quando gli appare improvvisamente uno straniero, il quale gli offre di mostrargli la strada. Cammin facendo parlano del fascino e della paura che incute la montagna, e Christian accenna al Runenberg che li sovrasta. « Colui che sa veramente cercare, il cui cuore è chiamato dall'intimo, trova colà amici remotissimi, e magnificenze, e tutto ciò che più ardentemente desidera », risponde lo sconosciuto, e, ciò detto, si dilegua. Il giovane, nel cui cuore allo sgomento è subentrata una grande lietezza, prosegue per l'erta impervia, come se avesse le ali, guidato dalla luna. Gli si para di fronte un'alta muraglia di roccia; alla base di essa è una feritoia luminosa; affacciandovisi Christian scorge una sala di cristallo, nella quale una donna bellissima e gigantesca lentamente si spoglia di un velo d'oro e nella sua abbagliante nudità si affaccia alla feritoia e pone tra le mani del giovane un misterioso oggetto di pietre preziose (nel quale il Minder ravvisa il simbolo di quel caleidoscopio che sin dall'infanzia ebbe un'attrazione magica pel Tieck) che questi si stringe al cuore, allontanandosi come ebbro, finchè non crolla affranto in un grande sonno. Al suo risveglio il talismano è scomparso, ed egli si trova in una valle ignota, con una nuova pace nel cuore. Scende verso un ignoto villaggio; è domenica e tutta la piccola comunità ascolta devotamente la predica domenicale; tra i fedeli egli scorge una bella e soave fanciulla bionda, e se ne innamora. La segue al ballo, lega amicizia coi suoi, e, giovandosi dell'arte paterna un tempo disdegnata, si fa assumere da loro come giardiniere, e infine ottiene in moglie la bella Elisabetta. Dopo qualche anno di questa nuova e operosa vita rurale decide di andare a ritrovare il vecchio padre. S'incammina per la montagna, e via via che i picchi si profilano attraverso la nebbia, e diviene visibile di lontano la muraglia, lo prende più forte l'angoscia. Cerca di dominarla, dicendosi che Elisabetta non è un sogno, che lo aspetta a casa, ansiosamente; ma i boschi sempre più gli appaiono « neri capelli », i torrenti « occhi folgoranti », e le « grandi membra » dei monti sembrano stendersi verso di lui: sta per abbandonarsi all'antico demone, quando scorge un uomo curvo su di un fiore che osserva appassionatamente. È suo padre, che per la prima volta nella sua vita ha visto un fiore prezioso che da anni bramava; spinto da questo desiderio s'era in-

camminato a cercarlo fra i monti, e col fiore ha ritrovato il figlio. Con fermezza egli affretta Christian verso la «buona, pia, piana campagna» lontano dalla montagna e dalle solitudini che lo straniscono.

Trascorrono anni di quieta vita domestica, finchè non compare uno straniero, che chiede ospitalità, si trattiene a lungo presso Christian, e partendo gli lascia un sacco d'oro, dicendo che se non ritorna, lo consideri suo. Il pensiero di quell'oro in breve avvelena l'animo di Christian il quale, contro ogni supplica dei suoi, comincia a spenderlo, e compra vaste proprietà. Ma il suo riso diviene strano e selvaggio, ed egli comincia a vaneggiare, dicendo che lo straniero è una bellissima donna da lui un tempo amata. Ha paura dei campi e del giardino, perchè dice che non può toccare una radice senza sentire spaventose vibrazioni. Al padre che lo interroga ansioso confida che egli «ha potuto per anni dimenticare la vera forma del proprio intimo e condurre con facilità una vita estranea. Ma infine è risorto come una nuova luna l'astro regnante del suo stesso io nel suo cuore, ed ha vinto la potenza straniera», che «nel suo animo è stato una notte impresso un segno misterioso che si muove in tutte le linee», e vi si risveglia tutte le volte che a lui cade sott'occhio un angolo o uno spigolo, e vuole in lui «rinascere alla luce del sentimento esterno» per liberarsi e quietarsi. Alla preghiera del padre che torni alle «piante e alla quiete», lasciando «le selvagge pietre, le creste a brandelli con le loro rocce angolose» che gli hanno sconvolto l'animo, infondendogli l'insana sete per il metallo:

«No, risponde, io mi ricordo assai chiaramente che una pianta per prima mi rivelò l'infelicità della terra tutta; e da allora io intendo innanzi tutto i sospiri e i lamenti, che dappertutto si possono cogliere nella natura, se soltanto si vuole ad essi porgere ascolto: nelle piante, erbe, fiori ed alberi, si agita dolorosamente e muove una grande ferita: essi sono il cadavere degli splendidi mondi di pietra di un tempo, e offrono al nostro occhio la più spaventosa putrefazione. Ora io capisco bene che cosa volesse dirmi quella radice col suo profondo vibrare; essa si obliò nel suo dolore e mi raccontò tutto. È per questo che tutte le piante verdi son così incollerite con me, e mi rendono difficile la vita; esse vogliono spegnere nel mio cuore la amata figura di lei, e ogni primavera tentano di vincerla con le loro contorte grinte di cadaveri. Impertinente e sfacciato, o vecchio, è il modo col quale ti hanno sottomesso, pienamente impossessandosi della tua anima. Interroga, interroga le pietre: ti meraviglierai quando ti parleranno».

E un giorno, mentre si appresta ad accompagnare la moglie in chiesa, d'improvviso si volta quando è dinnanzi alla porta, e si dirige profondamente assorto dal lato opposto del paese, verso l'altura donde per la prima volta aveva scorto il villaggio: « vide nuovamente sotto di sè i fumanti tetti, udì nuovamente il canto e i suoni dell'organo della chiesa, i bambini vestiti a festa che ballavano e giocavano sul prato verde. — Ma io ho perduto la mia vita come in sogno! — disse a sè stesso — gli anni sono trascorsi da quando io scesi qui, fra quei bambini, i quali allora giocavano, ed oggi sono là seri in chiesa; allora vi entravi anch'io, ma oggi Elisabetta non è più una fiorente fanciulla, quasi bambina, la sua gioventù è trascorsa, io non posso cercare il suo sguardo con il desiderio di allora: così io ho di mio arbitrio perso di vista una eletta felicità eterna per conquistarne una passeggera e temporale ».

Sempre più la foresta lo attrae, ed un giorno vi scompare definitivamente: mormorava, come impazzito, di aver visto svolazzare un velo d'oro, là dove non si era intravista che una brutta vecchia. Anni dopo Elisabetta, una donna ormai sfinita (ogni sorta di sciagura l'ha colpita, le messi sono bruciate, il bestiame è morto, il brav'uomo da lei sposato in seconde nozze s'è dato, per disperazione, all'ubriachezza) mentre lavora nei campi con la figlia, vede comparire uno strano personaggio: « un uomo dal mantello tutto lacero, scalzo, il viso arso dal sole e sfigurato da una barba ispida. Sul capo ignudo aveva una corona di foglie verdi che rendeva ancora più strano e incomprensibile il suo aspetto selvatico. Sulle spalle portava un pesante sacco, si appoggiava a un giovane pino ».

Questi si ferma dinnanzi alla donna, ed alla ragazza che le si stringe addosso spaventata. Depone ansando il sacco, e annunzia alle due donne che torna da un pellegrinaggio fra aspri monti ed ha raccolto un tesoro che sorpassa ogni immaginazione. Slega il sacco: sono ciottoli di ogni specie, fra i quali brilla qualche quarzo. « Gioielli grezzi », dice l'uomo, « e bisogna saperne trarre il fuoco interno », e li soffrega violentemente traendone scintille ed esaltandosi alla vista di quelli che chiama fulgori di gemme. Poi li richiude gelosamente nel sacco.

— Io ti conosco bene, disse poi dolorosamente, tu sei Elisabetta. — La donna si spaventò. — Come sai il mio nome? —, disse con un tremito presago. — Ah, buon Dio! disse l'infelice, io sono proprio quel Christian che una volta era venuto da voi vestito da cacciatore. Non mi riconosci? —

Ella non sapeva che cosa dire, presa com'era fra lo sgomento e la più profonda compassione. Egli le si gettò al collo, e la baciò. Elisabetta gridò: — Signore Iddio, viene mio marito! —

— Sta tranquilla —, rispose lui. — È come se io fossi morto. Là nella foresta mi attende la mia bella, la possente adorna del velo d'oro. Ma questa è la mia carissima figlia Leonora. Vieni, caro, amato tesoro, e dammi un bacio, uno solo, che ancora una volta io senta il contatto delle tue labbra: poi vi lascerò —. Leonora piangeva, si stringeva alla madre, che fra i singhiozzi e le lagrime la piegava verso il vagabondo, e un po' così, un po' traendola questi a sè, ella si trovò stretta al petto di lui. Poi egli andò, e nella foresta lo videro parlare con l'orrenda donna del bosco.

In quest'ultima scena il Tieck raggiunge un'umanità alla quale si può dire che egli non si fosse mai altrove innalzato: l'apparizione dell'uomo inselvaticato, con la sua corona di foglie e il suo arbusto di pino, il suo folle mostrare e gelosamente richiudere quel tesoro di sassi, è bizzarra, ripugnante, ma insieme commovente, e drammaticamente viva e presente nell'orrore e nella pietà delle due donne. Il gesto con cui Elisabetta costringe la figlia ad accostare il suo volto a quello pauroso del padre è un tratto altamente poetico, che simboleggia tutto il dramma della impotenza e insieme della incancellabilità degli umani affetti per l'uomo che una folle illusione ha estraniato dall'umanità.

Nel complesso il racconto si svolge con un ritmo faticoso, attraverso un simbolismo insistito — l'uomo misterioso e la donna della foresta, la mandragola e il fiore delle altezze — ma confuso; tutto il discorso di Christian contro le piante che rappresentano la corruzione della natura ha solo il valore di un curioso paradossoso oratorio. Ma questi difetti sono riscattati dall'originalità e suggestività del suo motivo centrale: la pericolosa attrazione per il mondo smagliante delle illusioni, e la ripugnanza ed estraneità per quello scolorito del reale, simboleggiati nel brivido di esaltazione che danno al cacciatore le solitudini alpestri, a contrasto con la sottile angoscia che gli viene dall'ordinata monotonia della coltivata pianura. E persuasiva è l'ipotesi del Minder⁽¹⁾ che il racconto abbia un preciso significato autobiografico, e che in esso il Tieck abbia voluto rappresentare la propria vocazione per l'arte, contrastata dal padre, la prima sua malattia nervosa, la guarigione da essa coincidente col matrimonio (della sua vita sentimentale ben poco è noto, ma non è da escludere che nel distacco da Elisabetta, e nella malinconia di questo distacco siano adombrati i suoi rapporti con la moglie); e infine che nell'uomo illuso

(1) MINDER, op. cit., pp. 109-11.

che scambia le pietre per fulgide gemme egli abbia simboleggiato sè stesso e quello che, nel momento di depressione in cui scrisse il racconto, poteva apparirgli come il proprio fallimento di artista. Interpretazione che viene in certo modo a confermare come ciò che in sostanza illumina la personalità di Tieck, più che non quell'aspirazione alla lucidità e alla « grazia » che si rivela così sterile, sia l'autenticità e profondità del suo appassionato amore per la poesia, che se non poté esprimersi in capacità creativa, resistette però come fede ideale; la tenacia con cui egli, che venne detto il « vecchio romantico » per antonomasia, oppose, allo scetticismo che nel profondo lo rendeva indifferente alla vita, quest'amore a cui non venne mai meno, e che lo rese aperto ad ogni espressione di bellezza e di originalità d'ingegno, e capace, se non di penetrarvi appieno, di metterle in valore, e introdurle nella viva circolazione della nuova cultura tedesca ed europea.

II

UN ROMANTICO LIRICO: A. CHAMISSO.

Il criterio, così largamente prevalso negli studi sulla letteratura del primo romanticismo tedesco, per il quale il giudizio sugli scrittori appartenenti a questo movimento non si deve fondare sulla qualità dell'opera, bensì sulla personalità; e sulla personalità in quanto emanazione di una universale « anima romantica » (il che spesso si traduce in mere rievocazioni biografico-psicologiche), non potrebbe essere messo più duramente alla prova che quando si tenti di applicarlo all'autore della *Peter Schlemihls wunderbare Geschichte*, Adalbert von Chamisso. La letteratura romantica tedesca ha avuto, infatti, in dono il più poetico dei suoi racconti dall'autore la cui personalità può dirsi la più riserbata e dimessa fra quante affollano la scena vivacissima di quel periodo rivoluzionario. Artista spontaneo e di poca ambizione, egli coltivò lo scrivere in una lingua non sua, e faticosamente conquistata, con la coscienziosità di un onesto artigiano: diceva di sè « Ich bin in Sprach und Leben Ja der Mann-der jede Sylbe wäget falsch und schwer ». La sua vita non fu facile: solo quando nell'età matura, col matrimonio e col rinchiudersi in una modesta cerchia di vita borghese (aveva speso gli anni della gioventù nella carriera, che gli si

era aperta come ad un aristocratico francese emigrato, ma a lui in-visa, delle armi, e solo dopo la trentina aveva scelto per tutto il resto della sua vita la professione di botanico) egli senti di non essere più in esilio, di aver messo vere radici in una seconda patria; ma non fu uomo di turbinose e imponenti « crisi » spirituali, e visse il dramma della propria solitudine, con animo contenuto e coraggioso, grato del porto che gli venne offerto, senza chiedere di più, nè lamentare che di più non gli fosse stato dato, come egli dice con accento affettuoso e sincero:

Du, meine liebe deutsche Heimat, hast,
 Warum ich bat, und mehr noch mir gegeben,
 Du liessest freundlich dem gebeugten Gast
 Die eigne traute Hütte sich erheben,
 Und der bescheidne kleine Raum umfasst
 Ein neuerwachtes, heitres, reiches Leben;
 Ich habe nicht zu bitten noch zu klagen,
 Dir nur aus frommen Herzen Dank zu sagen⁽¹⁾.

(Tu, mia cara patria tedesca, mi hai dato ciò che ti chiesi, ed anche di più: tu facesti sorgere amichevolmente per l'ospite affranto la sua propria, fida capanna; e il modesto piccolo spazio ora accoglie una ricca, serena vita di recente suscitata. Io non ho nulla da pregare nè da lamentare; soltanto da ringraziarti con pio cuore.)

A dispetto, tuttavia, di questa modestia così poco romantica, sarebbe difficile negare che, se vi è un autentico poeta romantico tedesco, questi è Chamisso, e proprio perchè la sua favola dell'uomo senz'ombra ci porta da quell'atmosfera dell'aspirazione ad una superiore poesia — che è poi negazione della poesia stessa — in cui si muovono i « maggiori » romantici, a quella umana della poesia. Anche sul piano estrinseco delle delimitazioni storico-letterarie, non si può negare che la poesia di Chamisso sia espressione dello spirito romantico tedesco, e nemmeno occorre in tal senso legittimarla, come fa il Nadler⁽²⁾, con l'appartenenza del suo autore, in quanto francese, al « ceppo germanico ». Lo Chamisso aveva vissuto nei circoli letterarii del romanticismo berlinese, ed poi in seguito in quello della Staël; si era formato su Schiller e su Kant e Fichte, nei suoi versi riecheggiavano

(1) CHAMISSO, *Werke* (1870), vol. I, p. 16.

(2) JOSEPH NADLER, *Die Berliner Romantik*, Berlin 1921, p. 124.

il *Wunderhorn* e le ballate di Uhland; ma, soprattutto, il *Peter Schlemihl* è la più felice reincarnazione dei modelli dei romanzi goethiani, fra le tante che sono state tentate dal gusto romantico. E infine, quel che più conta, il *Peter Schlemihl* è un piccolo capolavoro, per il quale si deve invocare, col Croce, il privilegio di esser letto « nell'unico suo senso, il senso letterale »⁽¹⁾, non, come gran parte delle opere romantiche, quale documento di una personalità, o, in ultima analisi, documento di storia di cultura.

Nel racconto che lo rese celebre lo Chamisso dette il meglio di sè, e non vi è alcun'altra sua opera che possa essergli messa accanto: la natura del sentimento, dei motivi ideali umani che ispirano lo *Schlemihl* (da lui composto nel 1813) si ritrova tuttavia intatta e immutata nelle migliori sue poesie, che egli scrisse, a molti anni di distanza da esso, fra il 1827 e il 1831 (l'anno in cui egli pubblicò la sua unica raccolta di versi). Queste poesie, che lo fecero salutare dallo Heine come un nuovo « meravigliosamente ringiovanito Chamisso »⁽²⁾, tradiscono qua e là, non tanto in alcune inflessioni poco tedesche, quanto nella lieve convenzionalità dell'espressione, lo sforzo di chi scrive in una lingua non nativa, ma questo sforzo — dallo Ermatinger⁽³⁾ definito come una sorta di « stoicismo metrico » — che gli faceva prescegliere la ferrea prigione della terzina, ha di per sè un interesse, poichè rappresenta, in questo caso, anche il tutt'altro che infruttifero scontrarsi di una sensibilità in parte diversa con quella che era la formula caratteristica del gusto letterario del tardo romanticismo tedesco. Se il linguaggio dello Chamisso è più incolore, esso è, d'altra parte, anche meno enfatico e, oseremmo dire, più intimamente serio di quello di uno Uhland o anche di un Eichendorff; la sua semplicità apertamente borghese (giacchè è vero che, per lo Chamisso uomo, quell'onesta mediocrità borghese, che i romantici negarono o rivestirono di cavallereschi costumi medioevali, rappresentò invece una preziosa conquista) è meno pittoresca, anzi addirittura un po' squallida, ma assai meno affettata della semplicità che altri poeti contemporanei imitavano dagli antichi canti popolari. Soprattutto, però, le sue migliori poesie hanno il pregio di unire una grande intimità di sentimento ad una piena oggettività di espres-

(1) B. CROCE, *Poesia e non poesia*, 4ª ediz., Bari, 1950, p. 55.

(2) H. HEINE, *Die Romantische Schule*, in *Werke*, ed. Heughele, vol. IX, p. 146.

(3) E. ERMATINGER, *Die deutsche Lyrik seit Herder*, vol. III, p. 25.

sione: il poeta non vuol mai commuovere e colpire con effetti patetici, coloristici, drammatici, fine a sè stessi, ma soltanto comunicare la sua emozione nella maniera più piana e discorsiva.

Tale maniera discorsiva, ed il ricorrere, in questa poesia, dei motivi patetico-umanitari della fraternità verso gli umili, della riprovazione per l'inumanità dei ricchi (*Der Bettler und sein Hund, Die alle Waschfrau, Der rechte Barbier*), e in genere i principii morali della nuova società borghese che allora andava prendendo fisionomia, hanno provocato l'accostamento dello Chamisso al Béranger, che egli d'altronde amò e tradusse. Ma per quanto fondato possa essere questo paragone, esso non deve far dimenticare il ben diverso timbro della voce di Chamisso, del quale lo Heine dice che anche le sue più convenzionali «lagrime» giovanili sono diverse da quelle del suo modello Uhland, perché sgorgano, «come una fonte da una rupe, da un cuore molto più forte»⁽¹⁾. È infatti la qualità particolarmente schietta e vigorosa del sentimento e dell'umanità che vi si esprimono a dare una loro commovente nobiltà e bellezza a questi versi, e una nobiltà che non è moralistica, ma poetica, poichè è la rappresentazione di un sentimento in virtù di una capacità espressiva, che se non raggiunge una compiuta ed originale elaborazione formale, ha però immediata forza comunicativa e persuasiva. E la serietà e robustezza del sentimento appaiono tanto più chiare quanto più il poeta sembra apparentemente sfiorare il pericolo dell'intimismo dolciastro, e rappresentare con ingenuità che rasenta talvolta il comico e spesso con una quasi oppressiva intensità, l'atmosfera chiusa e un po' soffocante della vita familiare retta secondo i principii ferrei della società berlinese dell'epoca «Biedermeyer», da lui rievocata con amorosa fedeltà. Le giovinette e le spose che appaiono in quelle poesie di Chamisso nel suo ciclo di rievocazione del costume borghese, *Frauenliebe und Leben; Tränen; Lebens Lieder und Bilder*, sono infatti dipinte secondo gli ideali di un'epoca in cui non sono più concesse le spregiudicatezze romantiche, e l'amore non può espandersi se non sotto il segno dell'anello nuziale, benedetto dalla famiglia; e dal primo amore alla prima gioia della maternità, alla vecchiaia, alla morte, non sembra esservi quasi transizione, tanto strette sono queste vite in una catena di affetti e di doveri che non permette alcuna variazione personale di un destino in cui tutto è prestabilito dalla società, dalla famiglia, dalla patria, e l'individuo si afferma non col suo egoismo e soggettivismo,

(1) E. ERMATINGER, op. cit., p. 22.

non ponendo al centro dell'universo le proprie gioie e dolori, ma accettandole con forza d'animo, con una sorta di fiero stoicismo. Ed è appunto questo fondamentale stoicismo, questo profondo senso della dignità dell'uomo e della sua possibilità di elevarsi nella purezza e forza del sentire al di sopra di ciò che è egoisticamente inteso come felicità e infelicità, a dare l'accento originale al poeta Chamisso; la stessa ispirazione profondamente umana che distingueva la *Schleimihls wunderbare Geschichte* da ogni altro racconto romantico, distingue ancora le sue migliori ballate e le sue poesie « borghesi » dalle canzoncine melodrammatiche di gusto tardo romantico e dai quadretti oleografici dell'incipiente gusto realistico borghese.

La composizione stessa di queste liriche, concepite come collane di quadretti che chiudono il destino di una vita in una specie di parabola, fa pensare ad un intento edificante, e sembra che l'autore si proponga di non lasciar corso all'abbandono dell'animo alla esaltazione dell'amore e della gioia di vivere senza che nella coscienza si levino, immediatamente ammonitrici, le immagini del dovere e del dolore, così la fanciulla che nel *Frauen Liebe und Leben* canta il suo svegliarsi all'amore con una ebbrezza in cui sono innocentemente confusi cuore e sensi:

Seit ich ihn gesehen,
 Glaub ich, blind zu sein;
 Wo ich hin nur blicke,
 Seh ich ihn allein;
 Wie im wachen Traume
 Schwebt sein Bild mir vor,
 Taucht aus tiefstem Dunkel
 Heller nur empor.

Sonst ist licht-und farblos
 Alles um mich her,
 Nach der Schwestern Spiele
 Nicht begehrt ich mehr,
 Möchte lieber weinen
 Still im Kämmerlein,
 Seit ich ihn gesehen,
 Glaub ich, blind zu sein⁽¹⁾.

(1) *Werke* cit., p. 119.

(Dacchè io l'ho visto, — credo d'esser cieca; — dovunque ora io guardi, — vedo lui soltanto; — come in dormiveglia, — mi aleggia dinanzi la sua immagine, — dal più profondo dell'oscurità, — riemerge sempre più splendente. — Tutto a me intorno — è ormai senza luce nè colore, — i giuochi delle sorelle — non mi invogliano più; — vorrei piuttosto piangere — quieta nella mia cameretta; — dopo che io l'ho visto, — credo d'esser cieca.)

L'espressione lievemente generica non toglie forza all'immagine che sorge viva e impulsiva di questo trapasso, attraverso l'amore, della bambina a donna che ha acquistato un nuovo senso della vita:

Ich hatt ihn ausgeträumet,
Der Kindheit friedlichen Traum,
Ich fand allein mich, verloren
Im öden unendlichen Raum (1).

(Avevo finito di sognare — il pacifico sogno della fanciullezza, — mi trovai sola, perduta — nel deserto, infinito spazio.)

Più convenzionale, invece, è la rappresentazione del successivo svolgersi della fanciulla, da fidanzata, umile nella fierezza di essere la prescelta, che bacia l'anellino d'oro che consacra il suo amore, a sposa che frena i suoi slanci e le sue trepidazioni col cristiano senso della sottomissione allo sposo, a giovane donna beata d'esser madre, che nella maternità dimentica l'uomo che « non sa cosa sia la gioia della maternità », ma, quand'egli muore sente di non essere ella stessa più viva; e la rivediamo infine, nonna, che benedice la nipote nel giorno delle nozze, e insieme l'ammonisce accennando all'« ardore non spento » che cova sotto le ceneri della sua vecchiaia. Tutti questi quadretti sono dipinti nel gusto un po' lugubre che è espressione del costume, appunto, borghesemente moralistico, e insieme tetramente materialistico, dell'epoca « Biedermeyer » in cui essi hanno il loro ambiente. E proprio il più tetro di questi tre cicli, *Thränen*, è anche il più drammatico e commovente, chè la protagonista di questo tipico dramma borghese, la fanciulla sposata a forza secondo le dure leggi della convenzione familiare, che muore consumata dal dolore, si eleva ad una

(1) *Werke* cit., p. 121.

tragicità ignota alle tante « Mädelein » abbandonate dai loro « Ritterlein » che affollano i *Lieder* del tardo romanticismo.

Was ist, o Vater, was ich verbrach?
Du brichst mir das Herz, und fragst nicht darnach.
Ich hab ihm entsagt nach deinem Befehl,
Doch nicht ihn vergessen, ich hab es nicht Hehl.
Noch lebt er in mir, ich selbst bin todt,
Und über mich schaltet dein strenges Gebot.
Wann Herz und Wille gebrochen sind,
Bittet um Eins noch dein armes Kind (1).

(Qual è, Padre, il mio delitto? — Tu mi spezzi il cuore, e non te ne curi. — Io l'ho respinto secondo il tuo comando — ma non dimenticato, io non ne faccio segreto. — Ancora egli vive in me, io stessa sono morta, — e su di me imperversa il tuo duro comando. — Quando cuore e volontà sono spezzati — una sola cosa chiede ancora la tua povera figlia.)

Ella non ha rinunciato al suo volere, ma alla vita, ed è ormai una ombra che ha di vivo soltanto il dolore:

Ich habe, bevor der Morgen
Im Osten noch gegraut,
Am Fenster zitternd geharret
Und dort hinaus geschaut.

Und in der Mittagsstunde,
Da hab ich bitter geweint,
Und habe doch im Herzen,
Er kommt wohl noch, gemeint.

(Io ho, prima ancora che il mattino — albeggiasse ad oriente, — atteso tremando alla finestra — e spinto fuori lo sguardo. — Nell'ora del mezzogiorno — ho amaramente pianto, — ma mi son detta in cuore, — forse egli viene ancora.) (2)

Ma quanto più la volontà e la speranza sono spente, tanto più inesorabile è il destino, e mentre lo sposo « guarda i campi e la

(1) *Werke* cit., p. 125.

(2) *Werke* cit., p. 125-6.

casa, eredità della madre » parla e scherza col padre, i cui comandi si fanno sempre più duri e autoritarii, la ragazza scava la tomba della madre per deporvi il pegno che vuol presto andare a raggiungere, l'anello del suo vero fidanzamento, e quando le labbra « indifferenti » del prete hanno sigillato il vincolo « non concluso in cielo », non le resta se non pregare:

Ich Aermste nur von Allen,
In Schuld und Schmach gefallen,
Bin elend grenzenlos ;
Ich bete: — Weh mir! — mache,
Aus Mitleid oder Rache,
Unfruchtbar meinen Schooss (1).

(Io miserrima fra tutte, caduta in colpa e vergogna e sciagura sconfinata; prego: — Guai a me! rendi, per compassione o vendetta, sterile il mio grembo!)

Ma, se duramente realistico è il grido di amarezza e di odio, resta l'umana dignità di chi sa rinchiudersi nel suo amore e nel suo dolore e morire « senza lamentarsi », senza voler intenerire e intenerirsi su sè stessa e sul sacrificio che è stato il suo destino.

Malgrado l'apparente intimismo dolciastro (2) la vena dello Chamisso resta sempre quella di un alto senso della dignità e della forza del sentire umano, quale poteva nutrirlo il suo cuore che lo Heinse diceva « forte come una rupe ». E come il suo stoicismo non degenera, nonostante l'intenzione edificante, in moralismo, così la sua intonazione affettiva, e talvolta di una affettività un po' troppo calda e opaca, non degenera mai in sentimentalismo. Di rado l'infanzia e la terra nativa lontane sono state rappresentate con la serenità con cui egli le evoca nel suo *Schloss Boncourt*. Se il castello dei suoi avi, che del resto era un ridente « chateau » francese, e non un cupo maniero feudale, è per lui un'immagine di ricordi familiari e non uno scenario suggestivo secondo la maniera romantica, i ricordi stessi sono contemplati con tanto distacco che appena si avverte una nostalgia, nella quale non è alcun intenerimento dell'autore su sè stesso, ma soltanto umana pietas:

(1) *Werke* cit., pp. 127-8.

(2) E. ERMATINGER, *op. cit.*, p. 20.

Ich träum als Kind mich zurücke,
Und schüttle mein greises Haupt;
Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die lang ich vergessen geglaubt?
Hoch ragt aus schattgen Gehegen
Ein schimmerndes Schloss hervor,
Ich kenne die Thürme, die Zinnen
Die steinerne Brücke, das Thor.

Es schauen vom Wappenschilde
Die Löwen so traulich mich an,
Ich grüsse die alten Bekannten,
Und eile den Burghof hinan...

sino all'invocazione finale:

So stehst du, o Schloss meiner Väter,
Mir treu und fest in dem Sinn,
Und bist von der Erde verschwunden,
Der Pflug geht über dich hin,
Sei fruchtbar, o theurer Boden,
Ich segne dich mild und gerührt...(1)

(Io mi risogno fanciullo — e scuoto il mio canuto capo: — come mai venite a visitarmi, immagini, — che da lungo tempo credetti dimenticate? — Alto si leva dall'ombroso recinto -- uno scintillante castello. — Conosco le torri, i merli, — il ponte di pietra, la porta. — Mi guardano dallo stemma, — confidenzialmente, i leoni, — saluto i vecchi conoscenti, — e mi affretto nel cortile... — Così tu rimani, castello dei miei padri, — fedele e saldo nel mio animo; — e sei dalla terra svanito: — l'aratro passa su di te. — Sii fertile, caro suolo, — io ti benedico con animo mite e commosso...)

Anche nella situazione più disperata egli cercava una soluzione non nella pura rassegnazione, sia pure cristiana, nè tanto meno nel fatalismo, ma nella forza dell'animo umano, capace di rinchiudersi in sè stesso e di vincersi. Tale suona il monologo di Salas y Gomez, del naufrago che è costretto a rimanere solo su di uno scoglio per tutta una lunghissima vita, sicuro, da quando una nave è passata senza notare i suoi segnali, che nessuno potrà mai più raccogliere il

(1) *Werke* cit., p. 49.

suo richiamo e riportarlo fra gli uomini, e, se è ormai rassegnato a veder trascorrere i giorni, gli anni, senza nemmeno più segnarli, come un tempo, sulla pietra, teme ancora la notte, e i sogni che gli riportano l'immagine di sè stesso, uomo vivo fra gli uomini vivi, e teme ormai, che qualcuno giunga allo scoglio e lo trovi prima che sia morto.

Verwehrt ihr, meinem Willen euch zu schmiegen

Lass klanglos mich und friedsam hier erbleichen⁽¹⁾.

ELENA CRAVERI CROCE.

(1) *Werke* cit. p. 266.