

Il *Volkston* nella poesia romantica

Appunti su un equivoco produttivo

Maria Carolina
Foi

1.

Nel gennaio 1806, Goethe licenziava la sua recensione al primo volume del *Des Knaben Wunderhorn*, curato da Arnim e Brentano. Generosamente compiaciuto per il lavoro svolto dai due giovani poeti, egli raccomandava al lettore di avvicinare la raccolta sospendendo ogni giudizio critico-filologico e si augurava che quei *Lieder*, con la melodia e il suono loro propri, passando “di orecchio in orecchio, di bocca in bocca” ritornassero un po’ alla volta “vivificati in seno al popolo, da cui in parte sicuramente erano provenuti”. E in quel caso — proseguiva Goethe — “si sarebbe potuta dire realizzata la vocazione di quel volumetto”, che in quanto libro “scritto e stampato poteva allora nuovamente andare perduto, essendo ormai trasfuso nella vita e nella cultura della nazione” (338).

Con ciò, Goethe, che considerava nazionali i canti popolari solo in quanto in cui potevano rappresentare felicemente certi tratti essenziali di questo o di quel popolo, era ben lontano dal condividere gli intendimenti politico-patriottici di Arnim. Così come, forse, non immaginava nemmeno che il suo auspicio si sarebbe avverato anche in un ambito specificamente letterario. Anzichè scomparire, quel libretto avrebbe rappresentato per un secolo un modello e una inesauribile fonte linguistica per la lirica tedesca. Il tono da *Volkslied*, che come un’onda si propaga irresistibilmente dal *Des Knaben Wunderhorn*, segna infatti una cesura decisiva non solo nella storia della lirica classico-romantica, ma anche in quella della lirica tedesca in generale.

Il patrimonio dell’arte versificatoria del Settecento tedesco, formatosi

sulla tradizione europea e rivisitato dai romantici di Jena, viene oscurato dal *Lied* romantico con le sue cadenze popolareggianti ¹. La raffinata ripresa delle forme strofiche romanze, le sperimentazioni sul sonetto, sulla stanza, sulla canzone, la sapienza metrica dispensata da August Wilhelm Schlegel — tutto questo cede il passo al *Volksliedton*: una forma di poesia cantabile, un ritmo scorrevole fatto di semplici quartine a rime alterne, che nella sua facilità rimanda alla tradizione popolare e pare riecheggiarla ². Attraverso i *Gesangvereine*, le scuole di canto, le associazioni studentesche, la poesia in *Volkston* si diffonde, iniziando la parabola fortunatissima che giunge con le composizioni musicali di Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, e Mahler fino alle soglie del Novecento.

Nella prospettiva della storia letteraria, va subito detto che l'entusiasmo con cui i poeti tedeschi accolgono e praticano il *Volkston* fra il 1806 e il 1820 corrisponde a un periodo in cui la lirica svolge un ruolo sociale e letterario centrale nel panorama tedesco ³. La svolta verso il *Volkston* impressa dall'operazione di Arnim e Brentano è, del resto, in tutto paragonabile alla svolta verso la prosa che Tieck avvierà nel 1821. Per quanto riguarda poi una periodizzazione interna più puntuale della poesia romantica, occorre pure precisare che, quando si avvia la prevalenza del *Volksliedton*, il circolo degli jenesi è già disciolto da tempo. Alla ribalta si presentano ora, fra gli altri, Arnim, Brentano, la Gùnderode, una generazione di poeti di circa dieci anni più giovane di quella degli Schlegel, di Tieck, di Novalis. La successiva generazione di poeti romantici, (come Eichendorff, Schwab, Wilhelm Müller, Uhland, Körner, lo stesso Heine), — quelli che iniziano a pubblicare con l'inizio della Restaurazione e restano magari attivi fino agli anni '40 — già intorno agli anni '30 viene giudicata antiquata dai contemporanei e contestata come reazionaria sia sul piano letterario, sia su quello politico. Questa terza fase rappresenta in fondo quel momento della ricezione della lirica romantica che comporta, insieme alla sua diffusione, anche la sua trivializzazione e spesso il suo appiattimento morale e politico.

Senza dubbio, come del resto è stato spesso rilevato, è la prima generazione, soprattutto con Tieck e Novalis, a lasciare in eredità a quella successiva tutto un patrimonio di temi e immagini: la natura illuminata dalla luna e le sue metamorfosi; il cuore dell'uomo mosso da una nostalgia inestinguibile; il mondo del bosco, nel cui vastità e solitudine ci si può smarrire, ma anche ritrovarsi; la fedeltà che conferisce durata e futuro all'amore, ma non garantisce dal tradimento; la poesia che scaturisce dall'amore come frutto di

un mondo dell'interiorità che acquista potere sul pensiero e l'agire dell'uomo; la "sacra melanconia" come stato d'animo fondamentale del cuore che si risveglia; il lamento sulla morte e l'offerta di amicizia, le analogie con la natura e la percezione del tempo che scorre inarrestabile ⁴.

A temi, a immagini come queste si collegano i poeti della seconda generazione, vi innestano i mille motivi della riscoperta tradizione popolare e li variano nelle cadenze del *Volkston*. Nei canti tramandati oralmente o riscoperti sui fogli volanti e nelle biblioteche — insomma, nel patrimonio della *Volksdichtung* che alimenta la raccolta di Arnim e Brentano — questi poeti credono di poter incontrare ancora una volta, alle soglie della modernità, la poesia corale degli inizi, una poesia senza autore, che si fa da sè, che non è di nessuno e per questo può dire le vicende di tutti. Ed entrare anonimi con i propri *Lieder* nella memoria del popolo, quasi per restituire alla natura ciò il progresso materiale e culturale le hanno tolto — questa sembra essere la nostalgia della seconda generazione dei poeti romantici, i quali a loro modo ripropongono così quell'esigenza del sentimentale di ritornare all'ingenuo che segna tutta la *Goethe-Zeit* ⁵.

Il fascino esercitato dalla poesia popolare si ripercuote appunto nella predilezione del *Volkston*: un tono popolareggiante, mai nettamente teorizzato e univocamente definito, una scelta stilistica compiuta nel tentativo, o nell'illusione, di riattingere alla sotterranea corrente collettiva della poesia per poter quindi scorrere a propria volta, con i propri *Lieder*, in quel fiume. La pratica del *Volkston* da parte dei poeti romantici si sviluppa, infatti, in virtù e in parallelo a una ramificata teorizzazione della poesia popolare e del carattere nazionale della sua tradizione. Ricostruire in breve le tappe del formarsi di quest'idea di *Volks poesie* è perciò necessario. Ci consentirà di valutare poi il senso complessivo della ripresa creativa della *Volksdichtung* attuata dai romantici, al fine di comprendere cioè come sia stato produttivo l'equivoco dei romantici che con la sperimentazione delle cadenze popolareggianti, l'impiego di una tecnica credevano di esorcizzare quella soggettività irriducibile che è un connotato essenziale alla lirica moderna ⁶.

2.

È stato Herder a definire i caratteri della poesia popolare e a introdurre il termine di *Volkslied* nella storia letteraria. Lo ha fatto nello scritto *Auszug*

aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker che apre il volume *Von deutscher Art und Kunst*, il manifesto programmatico dello *Sturm und Drang* del 1773. Con il pretesto di difendere da un immaginario detrattore l'assoluto valore poetico dei canti di Ossian, Herder delinea i tratti distintivi del *Volkslied*, prospettando insieme la sua concezione della poesia. Canti scozzesi, inglesi, scandinavi, baltici, risalenti a epoche più o meno lontane, vengono ampiamenti tradotti, commentati e lodati in quanto sono — e qui sta la novità dell'approccio — poesia di natura, e cioè poesia dei popoli antichi o primitivi.

Sappiate, dunque, che quanto più primitivo, e cioè più vitale e più libero nel suo agire, è un popolo, tanto più vivi, liberi, vicini ai sensi, lirici e spontaneamente drammatici devono pure essere, se ne possiede, i suoi canti! Quanto più un popolo è distante da un modo di pensare, un linguaggio, uno stile retto da arti e scienze, tanto meno i suoi canti saranno fatti per la carta e i loro versi saranno lettere morte; da ciò che vi è di lirico, vitale, per così dire danzante nel canto, dalla presenza viva delle immagini, dalla connessione e come da una urgenza dei contenuti sensibili, dalla simmetria delle parole, delle sillabe, e talvolta persino delle lettere, dalla melodia e da cento altre cose che appartengono al mondo vivente, al canto gnomico e nazionale, e con questo scompaiono — da tutto questo, e da questo soltanto, proviene l'essenza, il fine, tutta la forza prodigiosa propria di questi canti, cioè quella di muovere, di essere l'impulso, l'eterno patrimonio lirico che è l'eredità e il godimento del popolo! (234)

Herder individua così quelle caratteristiche del *Volkslied* che ancora oggi lo definiscono nei manuali di letteratura: un canto, un *Lied* che si esprime in un linguaggio diretto, essenziale nella sintassi e nel lessico, alieno dalle astrazioni, che si appoggia alla melodia, alla musicalità di assonanze, consonanze, allitterazioni, ripetizioni, i cui temi sono immediatamente legati a esperienze concrete e fondamentali che esprimono il sentire di ogni singolo membro di una comunità e quindi vengono sentiti come possesso comune (amore, morte, lavoro...). Una poesia che Herder definisce lirica e drammatica in quanto evita la coerenza logica-razionale e privilegia gli *Sprünge* e i *Würfe*, l'efficacia dei passaggi bruschi, l'arbitrario, l'ellittico, il sottinteso.

Herder mette in risalto queste caratteristiche del *Volkslied*, opponendo la *Naturpoesie* alla *Kunstpoesie*, la poesia di natura alla poesia d'arte. A ben vedere, però, la *Naturpoesie* non è tanto, storicamente o sociologicamente intesa, la poesia dei popoli antichi o primitivi contrapposta a quella colta, ma

viene a rappresentare qui la poesia senz'altro, l'unica autentica poesia. In queste pagine, viene sì riconosciuto per la prima volta il valore estetico-letterario di una tradizione fino allora dimenticata e negletta, ma soprattutto viene anche sbalzata una nuova poetica. Celebrando la poesia di natura, Herder censura infatti la poesia d'arte in quanto risultato di un esercizio poetico arido e intellettualistico. Il teorico dello *Sturm und Drang* contesta così radicalmente tutte le poetiche normative dell'illuminismo che presupponevano la possibilità di praticare la poesia come esercizio in conformità a regole e modelli.

Riscoprendo la poesia popolare, Herder è tuttavia ben lontano dal proporre un nuovo modello da imitare, una ulteriore poetica normativa. Già nel *Saggio sull'origine del linguaggio* (1769), egli aveva celebrato la poesia e le lingue più antiche perché in esse il ritmo incalzante e la forza evocativa delle immagini manifestavano l'unità delle facoltà spirituali e della natura sensibile dell'uomo inteso come totalità psico-fisica. E ora, rileggendo i canti popolari, gli importa appunto sottolineare come la poesia autentica nasca da una forza creativa irrefrenabile, sia espressione del *Gefühl*, della totalità del cuore umano, di un *Erlebnis* individuale, che peraltro, in linea con il suo approccio storico-genetico, è insieme tipico di una epoca e di una comunità.

Le osservazioni sul *Volklied* di *Von deutscher Art und Kunst* richiamano dunque più in generale anche gli altri scritti sull'estetica e sulla filosofia del linguaggio del periodo stürmeriano. Qui, tuttavia, per concludere, ci limitiamo a riprendere quegli aspetti della riflessione herderiana sul canto popolare che saranno poi utili a discriminare la ripresa della distinzione fra *Naturpoesie* e *Kunstpoesie* da parte dei romantici.

Innanzitutto, il concetto di poesia popolare in Herder non si limita a coprire la tradizione anonima della *Volksdichtung*, che pure è merito suo avere rivalutato, e non vale nemmeno solo per una poesia distante nel tempo. Per Herder popolare, e quindi senz'altro poetico, significa anche "semplice, ingenuo, facile, composto... nella lingua del popolo" (298). Il che spiega come nei suoi due volumi di *Volklieder* (1778-79) vengano accolte pure le liriche di Goethe, Hölty e Bürger rispondenti a questi criteri e come, quindi, poesia di natura per Herder possa essere darsi anche nei poeti moderni. In secondo luogo, è necessario tenere presente come nella poetica herderiana non sia rilevante definire il rapporto fra il singolo e la collettività, fra la poesia prodotta dal singolo poeta e quella considerata creazione dell'anima popolare: in altre parole, a Herder non preme distinguere fra il genio individuale e

quello collettivo che si esprime nella poesia anonima. Infine, per precisare ulteriormente i criteri in base ai quali Herder seleziona i suoi *Volkslieder*, va anche tenuto presente lo spettro assai ampio di connotazioni che la parola *deutsch* assume nel suo vocabolario. *Deutsch*, oppure *volksmässig*, richiama il termine altomedievale *theodiscus* (786), che vuol dire semplicemente lingua volgare in opposizione al latino ufficiale, (*gentilis, popularis, vulgaris* nel GrimmWörterbuch). Dato che le stirpi che parlavano in volgare erano quelle germaniche, *deutsch* è per Herder un equivalente di germanico (termine che allora non era in uso), nordico, anglosassone, contrapposto a romanzo. E quindi Ossian e Shakespeare sono celebrati come poeti tedeschi⁷. Solo come terza accezione, infine, *deutsch* assume il ristretto significato nazionale che ha oggi. Si capisce perciò come la antologia herderiana di *Volkslieder* possa essere stata considerata “la prima antologia di rilievo della letteratura universale”⁸.

3.

La riedizione postuma nel 1807 della raccolta herderiana con il titolo *Stimmen der Völker in Liedern* è un indice eloquente del rinnovato interesse per la *Volksdichtung*. La lezione di Herder costituisce un sicuro punto di riferimento per la ricerca romantica⁹. Ma è anche un diverso clima letterario e, soprattutto, politico che spiega le novità nell’approccio alla poesia popolare. La riscoperta del medioevo operata dal romanticismo jenesico diventa, per i romantici di Heidelberg, rivalutazione del medioevo tedesco, di una tradizione specificamente nazionale all’interno della quale la *Volksdichtung* assume grande rilievo. I profondi rivolgimenti politici dell’epoca, d’altra parte, non fanno che acuire ulteriormente la sensibilità per tutto ciò che è tedesco. La sconfitta di Jena, l’occupazione di Berlino da parte delle truppe francesi guidate da Napoleone, la liquidazione del Sacro-romano Impero di Nazione germanica che per secoli aveva garantito una unità almeno cartacea e fittizia alla Germania divisa: questo clima ha un immediato riflesso nelle intenzioni anche patriottico-culturali che orientano la raccolta di *Volkslieder* apprestata da Arnim e Brentano.

L’edizione storico-critica del *Des Knaben Wunderhorn* del 1987 ha abbondantemente radiografato i testi presentati, individuandone la provenienza

e discriminando gli interventi e gli adattamenti dei due curatori, quella mescolanza, insomma, di 'natura' e 'arte' — Goethe parlava di "conflitto" (356) — che quasi ogni *Lied* documenta. Al di là del giudizio sul risultato letterario, qui interessa mettere in rilievo l'idea di poesia popolare coltivata da Arnim, il quale tende ad assumersi il ruolo di ideologo della raccolta¹⁰, e quindi il dibattito che intorno a quell'idea si svilupperà fra lo stesso Arnim e Jacob Grimm.

Nella postfazione *Von Volksliedern* al primo volume del *Wunderhorn*, Arnim, denunciando il vuoto spirituale e culturale della società tedesca, tenta poi di illustrare, su quello sfondo, la concezione del *Volkslied* cui si ispira la sua impresa editoriale. Ma le aspettative del lettore vengono irrimediabilmente deluse: lo stesso Brentano confessava di essersi invano rotto la testa per capire che cosa l'amico intendesse davvero come canto popolare. Quello che però risulta chiaro, nello stile oscuro quanto battagliero e farraginoso di Arnim, è che negli antichi *Volkslieder* si ritrovano intatte le forze vive del popolo, e che recuperare quella tradizione è un modo per riavvicinare al popolo tedesco umiliato dai francesi un patrimonio lirico che fu suo, che è stato dimenticato, ma che adesso deve essere di nuovo restituito al popolo, il quale allora saprà a sua volta incrementarlo.

La prospettiva che Arnim e Brentano aprono sulla poesia popolare è segnata da un impegno politico e culturale al tempo stesso. Il patrimonio dei *Volkslieder* appare loro un giacimento di materiali preziosi che devono essere riportati alla luce per essere apprezzati nel loro autentico valore. Arnim rimprovera a Brentano di "invecchiare artificiosamente" i *Lieder* con un finta patina che li renderebbe troppo omogenei fra loro; Brentano critica Arnim che mescola senza remore vecchio e nuovo¹¹. Ma, nonostante queste e altre divergenze, per entrambi non solo è lecito, ma è necessario intervenire, manipolandoli, sui dati della tradizione. È anzi l'unico modo per proseguirla, per rendere nuovamente leggibili, e quindi vivi, quei canti che sono andati smorzandosi nell'orecchio del popolo, mentre quelli salvatisi nei fondi delle biblioteche sono in mano a studiosi che — come ricorda Arnim nella postfazione — irrigiditi nel loro distinto tedesco, "non li capiscono" nemmeno (DKW, 1, 402).

Fin dalla preparazione del primo volume del *Wunderhorn*, i fratelli Grimm vengono coinvolti dai curatori nel reperimento delle fonti¹². E fin da subito si sviluppa fra Arnim e Jacob Grimm una vivace discussione, a volta

dai toni assai aspri, sul concetto di *Volkspoesie* e quindi sull'approccio più adeguato per presentare le testimonianze della tradizione popolare che vanno riscoprendo.

Il dibattito è assai istruttivo, e non tanto perché in esso possono essere individuati il passaggio dalla poesia alla scienza e alla filologia romantiche, l'opposizione fra l'approccio critico-estetico del poeta militante e quello storico-positivistico del filologo, o il disegno feudale conservatore contro il progetto liberalborghese nella promozione della *Volksliteratur* e della antica poesia tedesca¹³. Nel corso della polemica, che culmina nel 1811 per acquietarsi nel 1813, Arnim e Grimm radicalizzano via via le loro posizioni facendo così emergere, qui con maggior evidenza che altrove, le diverse sfaccettature che l'idea herderiana di *Volkspoesie* ha intanto acquisito.

Le divergenze fra Arnim e Grimm riguardano la natura stessa della poesia popolare o, meglio, la sua origine. Arnim riprende e svolge infatti la distinzione di Herder fra *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*: questi sono per lui concetti estetici che valgono a interpretare la duplicità di ogni processo artistico, dove la natura rappresenta il genio creativo, l'arte invece il principio formativo. Fra poesia di natura e poesia d'arte non esiste un contrasto assoluto, non possono venire separate, nè da un punto di vista estetico, nè da quello storico. "Io non ho mai negato l'influsso della storia sulla poesia — precisa Arnim a Jacob il 14 luglio 1811 — ma come non esiste alcun istante senza storia, eccetto quello primo e assoluto della Creazione, così non esiste una assoluta poesia di natura" (Steig, 134). Se di differenza si vuole parlare, allora fra poesia di natura e poesia d'arte può esserci per così dire solo una differenza quantitativa, nel senso che l'indagine storica può al massimo constatare la prevalenza, in determinati momenti, di una componente sull'altra. Contro quella che, come vedremo, è la tesi di Grimm, per cui la *Naturpoesie* è creazione ingenua e corale, Arnim giura, in nome degli Omeridi e dei rapsodi dei canti popolari, che nessuno ha cantato più di un verso "privo di intenzione artistica" (Steig, 109). Senza dubbio questa considerazione vale anche per la tradizione della *Volksdichtung* e giustifica, agli occhi di Arnim, gli adattamenti dei testi da parte dei due poeti.

L'entusiasmo per la poesia popolare, spiega Arnim a Jacob in una lettera del 5 aprile 1811 (Steig, 110), "non mi veniva perché ritenevo che l'avesse prodotta una natura o un'arte diversa da quella che ai nostri giorni talvolta mi annoia; solo perché la poesia popolare ha già superato il vaglio del tempo

— ma lo supererà anche molto di quanto nasce nella nostra epoca —, per questo ho cercato di renderla visibile, quanto più potevo, agli occhi del mondo”.

4.

Jacob è addirittura scandalizzato dalle manipolazioni operate da Arnim e Brentano, stigmatizza modernizzazioni, adattamenti, ogni tipo di intervento sulla tradizione. Anche Grimm distingue fra poesia di natura e poesia d'arte, ma la opposizione assume per lui un significato ben diverso da quella di Arnim. Illuminante al riguardo è un saggio pubblicato nel 1808 sulla “*Zeitung für Einsiedler*”, la rivista diretta a Heidelberg da Arnim.

Per quanto si discuta e si classifichi, fra tutti i popoli di tutti i paesi esiste da sempre una differenza fra poesia di natura e poesia d'arte (epica e drammatica, poesia dei colti e degli incolti). Ciò significa che nella poesia epica le azioni e le storie restituiscono quasi un'eco di sè che continua a risuonare ripercorrendo il popolo intero, senza arbitrio né sforzo. Con fedeltà, limpidezza e innocenza, le azioni e le storie vengono conservate solo per se stesse e costituiscono un comune prezioso possesso di cui ognuno è partecipe. La poesia d'arte vuol dire invece che un animo umano riversa nel mondo la sua vita interiore, la sua esperienza e la sua idea degli affanni dell'esistenza, in un mondo che non lo comprenderà o, anche, da cui non vorrà essere compreso. (KS, I, 400)

In questa definizione, balza subito agli occhi un primo punto che segna il superamento delle posizioni di Herder e di Arnim: si tratta cioè del criterio sociologico che, unito a quello del privilegio delle forme di produzione e trasmissione prevalentemente orale, i successivi folcloristi e studiosi della letteratura popolare impiegheranno per descrivere l'oggetto delle loro ricerche. L'opposizione fra poesia d'arte e poesia di natura si trasforma in quella fra *Kunstpoesie* e *Volkspoesie*. La *Naturpoesie* è per Grimm la poesia popolare, elaborata dalle classi subalterne — gli *Ungebildeten* — e circolante al loro interno. In quanto tale essa si distingue perciò non solo dalla poesia colta, ma anche, soprattutto, da quella letteratura impropriamente designata popolare che indirizzata al popolo viene tuttavia prodotta in altri ambiti.

Si vede bene come queste precisazioni siano di per sè sufficienti per disat-

tivare l'approccio alla poesia popolare di Arnim e Brentano. In Grimm, a differenza di Arnim, poesia di natura e poesia d'arte, riecheggiano in parte le distinzioni di Schiller e degli Schlegel fra poesia ingenua e sentimentale, fra poesia degli antichi e poesia dei moderni. Nel passo citato, infatti, la poesia d'arte assume i tratti della poesia sentimentale, segnata da uno iato fra il soggetto e il mondo che il singolo può tentare di colmare solo con l'espressione solitaria e solipsistica della propria interiorità. La *Volkspoesie* rimanda invece a certi caratteri della poesia ingenua: non è il frutto di un artefice arbitrario e isolato, ma rappresenta la melodia di un coro alla quale ciascuno partecipa; è dunque una poesia nazionale e quindi epica, in cui le azioni e le storie di un popolo intero coincidono e risuonano in quelle dei singoli, trasformandosi così in un prezioso possesso comune. Come in Schiller, e diversamente da Herder e Arnim, la distinzione fra poesia ingenua e poesia sentimentale, così in Grimm quella fra *Volkspoesie* e *Kunstpoesie* acquista una portata storica, se non storico-filosofica, per cui esse rimandano a epoche diverse della storia dell'umanità. "Poesia popolare e poesia d'arte appaiono così intrinsecamente diverse che necessariamente sono separate anche nel tempo e non possono essere contemporanee", (KS, 401) prosegue il saggio citato.

Secondo Grimm, per capire l'essenza della poesia popolare bisogna risalire all'origine, all'epoca ingenua, ai tempi in cui "poesia e storia scorrevano in un unico fiume" (ibidem). Viene proposta così una equivalenza fra storia e poesia, fra storia nazionale e poesia epica: "La storia più antica di ogni popolo è la saga popolare. Ogni saga popolare è epica. l'epos è antica storia" (KS, 4, 10). Per Grimm, la saga è la poesia popolare per eccellenza. Nasce anonima, corale, collettiva, non il prodotto delle singole forze dell'individuo, ma un "farsi da sè" (Steig, 118), espressione ingenua e inconsapevole di un coro.

In base a questa visione della saga, testimonianza insieme storica e poetica dell'antichità germanica, viene spiegata la tradizione della poesia popolare. Il prezzo imposto dal progresso materiale e spirituale consiste nel lento inarrestabile sbriciolarsi delle saghe. Esse — spiega Grimm — si trasformano via via da *Volkssagen* in *Volkssagen*, e cioè da *Nationalsagen* in *Volkssagen*, e cioè in *Sagen des gemeinen Volkes*, da poesia di un popolo intero diventano così quella poesia degli incolti, delle classi subalterne, degli *Ungebildeten* cui l'autore aveva accennato all'inizio del suo saggio.

“La poesia popolare procede dall’animo del tutto, ciò che io intendo come poesia d’arte da quella del singolo”, ribadisce Jacob in una lettera a Arnim del 20 maggio 1811. L’antica poesia non nomina i suoi poeti, ma è “la somma di un tutto, come questo si connetta, rimane inspiegabile, — prosegue Grimm — ma non è certo un evento più misterioso di quello per cui le acque si raccolgono in un fiume per poi scorrere insieme. Per me è impensabile che sia esistito un Omero, o un autore del *Nibelungenlied*” (Steig, 116).

A differenza di Herder, la concezione della poesia popolare di Grimm sottolinea, quindi, con particolare vigore l’origine anonima, collettiva di quella tradizione. Un dogma, questo della anonimità, che sarà smentito già nel corso dell’Ottocento, ma che va qui rilevato perchè rimanda all’idea che la poesia autentica sia espressione di un coro, di una totalità, e che in epoca moderna la tradizione popolare sia un pallido, ma non per questo meno prezioso, riflesso della poesia epica degli antichi.

5.

Anche in Grimm, il confronto con la poesia popolare comporta la messa a punto di una concezione della poesia, che peraltro egli perfezionerà più tardi, in seguito all’incontro con le teorie giuridiche di Savigny. Nel 1808, le posizioni di Arnim e Grimm sembrano piuttosto lontane, tanto divaricate da rendere quasi caricaturale il ruolo del poeta, da una parte, e del filologo, dall’altra. Eppure a considerare il decennio successivo al dibattito, quello fra il 1808 e il 1820, si può notare come esse vengano intrecciandosi, e come la ripresa del *Volkston* da parte dei poeti romantici tenda a configurarsi come una mediazione fra i due punti di vista. Come Arnim, i poeti ritengono di poter riprendere le forme della tradizione popolare, ricostruire le cadenze popolareggianti, usare quei moduli stilistici che ritengono *volksliedartig*, senza per questo negare o mistificare in alcun modo la loro condizione di poeti moderni. Come Grimm, però, subiscono il fascino della *Volks poesie* e praticano quelle forme anche perchè credono, attraverso di esse, di potersi riallacciare al coro, alla tradizione collettiva, all’anima popolare tedesca. Credono, insomma, di poter attingere ancora a una poesia ingenua, corale, non segnata da quei tratti soggettivistici e solipsistici che Grimm ascriveva alla poesia d’arte e quindi alla poesia sentimentale e moderna. In altre pa-

role: i poeti romantici fanno poesia d'arte, utilizzando le forme della tradizione popolare, — il loro *Volkston* è un *Kunstton* che si vuole ingenuo —, ma la loro intenzione è anche quella di entrare in quella tradizione, di fare di nuovo poesia di natura.

E in questo consiste l'equivoco: nell'idea che basti praticare in maniera più o meno programmatica una 'tecnica', utilizzare il patrimonio stilistico e i motivi della poesia popolare, per attingere alla sotterranea corrente collettiva della lirica. In questo senso, i romantici che si orientano al canto popolare eludono quell'essenza soggettiva connaturata alla lirica moderna, su cui Adorno ha scritto pagine fondamentali¹⁴. E questo equivoco può spiegare in parte la ragione per cui i *Lieder* di tanti poeti romantici sopravvivano nelle composizioni musicali nel corso dell'Ottocento, ma restino marginali, periferici, rispetto allo sviluppo della grande lirica moderna, a partire da Baudelaire.

A questo riguardo, la ripresa del *Volkston* nella produzione lirica di Brentano, rappresenta un caso esemplare ed eccezionale insieme rispetto alla parabola tracciata. Basta ricordare *Der Spinnerin Nachtlied*, una lirica su cui la critica si è ampiamente esercitata, per comprendere come in essa il 'popolare' — il motivo della filatrice abbandonata nelle forme della *Volksliedstrophe* — non solo sia l'effetto di una consapevole costruzione artistica, ma sia anche, e soprattutto, da leggersi come l'espressione volutamente ingenua della frattura, e quindi della nostalgia dolorosa per la totalità perduta che tradisce qui il poeta sentimentale e moderno. In *Der Spinnerin Nachtlied* l'ingenuità contrabbandata dalle cadenze popolareggianti è "solo un'idea, un rimando a ciò che potrebbe essere, se tutto fosse di nuovo com'era"¹⁵.

Periferici e marginali saranno soprattutto quei poeti della terza generazione nei quali il ricorso al *Volkston*, l'idea di intonarsi all'anima popolare tedesca, assumerà via via una valenza mediatamente giuridico-politica. Il culto della *Volksdichtung* troverà infatti un riscontro solidissimo negli studi sul diritto comune sacro-romano-imperiale (e specialmente sull'antico diritto germanico) propiziati da Savigny nel 1814 con la fondazione della Scuola Storica del diritto¹⁶.

Poeta, giurista, a sua volta raccoglitore di *Volkslieder*, deputato liberalnazionale nel 1848: l'itinerario di Uhland, i cui primi *Lieder* erano entrati anonimi nel *Des Knaben Wunderhorn*¹⁷ rappresenta bene questa tendenza. Non per la sua qualità estetica, ma perché indicativa del processo di coloritura

giuridico-politica (e di trivializzazione) del *Volkston* va segnalata *Das gute alte Recht* del 1816, dove le forme della poesia popolare si saldano alla celebrazione delle consuetudini giuridiche sacro-romano-imperiali.

Forse meglio di chiunque altro, con il suo “*Volkslied* intenzionalmente falso”¹⁸ che evade ogni idea o nostalgia di corallità, Heine ha saputo individuare l’equivoco, o l’illusione, del ricorso al *Volkston* dei poeti romantici. Il che non gli impedirà, dall’esilio parigino, di celebrare ancora una volta quell’illusione citando il *Des Knaben Wunderhorn*: “Io non saprei lodare abbastanza questo libro: esso contiene i fiori più leggiadri dello spirito tedesco, e chi desidera conoscere un lato amabile del popolo tedesco legga questi canti popolari. In questo momento il libro è qui, davanti a me, e mi pare di sentire il profumo dei tigli tedeschi”. (449)



Note, Notes, Anmerkungen



- 1) Wolfgang Frühwald, *Einleitung*, in *Gedichte der Romantik*, a cura di W. Frühwald, Stuttgart 1985, p. 17.
- 2) Sempre utile Wolfgang Kaiser, *Kleine deutsche Versgeschichte*, München 1987, pp. 40-41, che rileva come siano stati soprattutto i romantici a rendere popolare questa strofa della *Volksdichtung*. Di Kaiser si veda anche *Geschichte des deutschen Verses*, München 1981, pp. 122 e segg.
- 3) Cfr. Wolfgang Frühwald, *Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit*, in *Europäische Romantik I*, a cura di R. Mandelkov et al., vol. 14, Wiesbaden, 1982, pp. 381-85.
- 4) Temi sintetizzati da W. Frühwald, *Einleitung*, cit., p. 22. Sul ruolo di Fr. Schlegel, Tieck, Novalis, cfr. le precisazioni di Giuseppe Bevilacqua in *Le origini del romanticismo tedesco*, in *I romantici tedeschi*, a cura di G. Bevilacqua, Milano 1995, vol I, pp 10-124, e di Ida Porena, *Introduzione*, alla lirica nel II volume dell’opera citata, pp.508-14.
- 5) Le coordinate teoriche e storiografiche sono state tracciate da Walter Müller-Seidel, *Brentanos naive und sentimentalische Poesie*, in “Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft”, 18. Jg., 1974, pp. 441-65, che mette in luce i rapporti fra la lirica di Brentano e la riflessione sulla poesia moderna di Schiller.

- 6) T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, tr. di E. De Angelis, Torino 1979, pp. 46-64; nella scia della impostazione adorniana e con alcune importanti precisazioni sulla nozione di soggettività nella lirica moderna anche *Deutsche Lyrik von Goethe bis Heine* di Gerhard Kaiser, vol 1, Frankfurt am Main 1990, pp. 11-41.
- 7) Ancora nel sedicesimo libro delle *Idee per la storia dell'umanità*, (1792) Herder tratta le stirpi germaniche sotto il titolo *Deutsche Völker*.
- 8) Renè Wellek, *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, in *Storia della critica moderna*, vol 1, tr. di A. Lombardo, Bologna, 1962, p. 255.
- 9) Sul modello herderiano in relazione all'impresa del *Wunderhorn*, Heinz Rölleke, *Nachwort*, in *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano*, Kritische Ausgabe, curata e commentata da H. Rölleke, vol. 3, Stuttgart 1987, p. 560.
- 10) Arnim insiste per una caratterizzazione nazionale che trascura le differenze linguistiche e regionali, cassa i vocaboli di origine straniera, presenta la postfazione senza informare Brentano: cfr. Heinz Rölleke, *Nachwort*, cit., pp 563-64.
- 11) Heinz Rölleke, "Was die Alten Schönes gesungen". *Clemens Brentanos Auffassung 'frommer Volkstümlichkeit'*, in *Nebeneinschriften*, Bonn 1980, p. 95 segg.
- 12) cfr. Heinz Rölleke, *Die Beiträge der Brüder Grimm zu "Des Knaben Wunderhorn"*, in *Nebeneinschriften*, cit., pp. 64-74.
- 13) Il carteggio fra Arnim e Grimm viene citato dalle trascrizioni, non sempre affidabilissime, di Rheinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahestehenden*, Stuttgart 1904. Di passaggio dalla poesia alla filologia romantica ha parlato Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca (1770-1820)*, Torino 1964, p. 923; sulla polemica, accentuando il pedagogismo 'illuminato' liberalnazionale di Grimm, Hans-Günter Thalheim, *Natur- und Kunstpoesie. Eine Kontroverse zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim über die Aneignung älterer, besonders volkspoetischer Literatur*, in "Weimarer Beiträge", 32 Jg., 1986, pp. 1834-49. Ma si veda anche la monografia di Gunhild Ginschel, *Der junge Jacob Grimm (1805-1819)*, Berlin 1967, pp. 71-123.
- 14) T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., p. 55-6; e le osservazioni di W. Frühwald, *Romantische Lyrik*, cit., p. 369.
- 15) Walter Müller-Seidel, *Brentanos naive und sentimentalische Poesie*, cit., p. 441, sulla semplicità da canto popolare di *Der Spinnerin Nachtlied* spec. p. 458-9, dove si riconoscono anche gli spunti innovativi offerti da Hans Magnus Enzensberger, *Brentanos Poetik*, München 1961. Altre precisazioni da Wolfgang Frühwald, *Der Spinnerin Nachtlied*, in *Gedichte un Interpretationen 3*, a cura di W. Segebrecht, Stuttgart 1984, pp. 268-80.
- 16) La teoria di Savigny sull'origine consuetudinaria del diritto positivo ha svolto

un ruolo centrale nel dibattito non solo giuridico, ma anche culturale e politico, della Germania della Restaurazione: da lì Grimm trae gli spunti decisivi per precisare la sua poetica di germanista, da lì storici giuristi e filologi svilupperanno il loro progetto liberalnazionale per l'unificazione politica tedesca. Su questi aspetti mi permetto di rimandare a Maria Carollina Foi, *Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca fra poesia e diritto*, Milano 1990, pp. 13-103.

- 17) Heinz Rölleke ha ricostruito i percorsi dei *Lieder* di Kerner e di Uhland in *Neben-einschriften*, cit., pp. 64-75.
- 18) T. W. Adorno, *La ferita Heine*, in *Note per la letteratura*, cit., p. 94, che si riferisce al *Buch der Lieder*, inoltre, analizza gli straniamenti heiniani del *Volkston* anche in reazione a Uhland, che di Heine era stato uno dei modelli giovanili, Ulrike Brunotte, *Ein absichtvoll falsches Volkslied. Konstruktion und Kritik der Idylle in Heinrich Heines 'Heimkehr III'*, in "Heine-Jahrbuch", XXXI, 1992, pp. 57-78.



Opere Citate, Works Cited



Zitierte Literatur

Per la letteratura secondaria si rimanda ai riferimenti contenuti nelle note.

- *Achim von Arnim und die Brüder Grimm*, bearb. von Rheinhold Steig, Stuttgart 1904.
- *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano*, Kritische Ausgabe, 3 Bde., hg u. komm. v. Heinz Rölleke, Stuttgart 1987.
- J. W. Goethe, *Weimarer Ausgabe*, I Atb., 40, Tübingen 1975. (=WA)
- J. Grimm, *Kleinere Schriften*(, Bde. 8, Berlin 1864 e succ. (=KS)
- J. G. Herder, *Herders Werke in Fünf Bände (Bibliothek deutscher Klassiker)*, B. 2, Berlin und Weimar 1982
- H. Heine, *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, B. 5, Frankfurt/M. - Berlin-Wien 1981.